The Art of Dramatic Writing

[匈]拉约什·埃格里 著

黄隽华 译

读客艺术



编剧的艺术

掌握人物动机推进情节的永恒法则，写出叫好又叫座的超级剧本！

畅销70年，
一本享誉世界的
编剧写作宝典

启示伍迪·艾伦
三次摘获奥斯卡
原创剧本奖

好莱坞一线编剧
人手一本的
案头工具书

连年稳居亚马逊
剧本写作类专业书籍
TOP前10

世界多国
电影专业院校的
指定参考教材

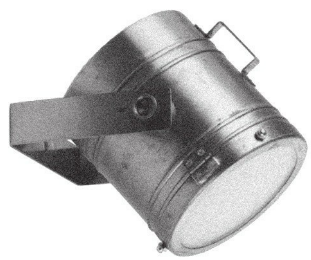
The same principle holds true for human beings—and for the drama. The shortest scene contains all the elements of a three-act play. It has its own premise which is enposed through conflict between the characters. The conflict grows through transition to crisis and climax. Crisis and climax are as periodical in a play as exposition is constant.



海南出版社
HAINAN PUBLISHING HOUSE

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM



The Art
of
Dramatic
Writing

编剧的艺术

The Art of Dramatic Writing

Lajos Egri

[匈] 拉约什·埃格里 著
黄隽华 译

海南出版社
·海口·

献给我的妻子，伊洛娜

推荐序

我不得不说，从公平公正的角度评判埃格里先生，及他在本书中推翻的那些理论，《编剧的艺术》一书远远不只是一本编剧手册那么简单。

我们很难对这本书进行精准的归类，正如我们在首次宣传凡勃伦[1]的《有闲阶级论》(Theory of the Leisure Class)与帕灵顿[2]的《美国思想史》(Main Currents in American Thought)时一样，难以三言两语道清这两本书对于社会或美国文学有怎样的意义。经过时间的沉淀之后，我们发现它们的价值不仅在于挖掘了内容所覆盖领域里的空白，还能为其中提及的相关领域的研究者带来启发，所以我相信《编剧的艺术》也会在时光的洗礼中证实自己的价值。

作为一名职业的戏剧制作人，我自然对埃格里先生在书中提出的职业化建议最感兴趣。要知道，剧场里的规矩多如牛毛，就像烤火腿里总是塞满了丁香梗那样。其中最为严苛，且被奉为真理的莫过于那条“戏剧作品只能在剧场里由戏剧观众来评判”。但每一次将话剧搬上舞台都是一笔不菲的花销，而收到的反馈又大多不尽如人意，以致人们对这句戏剧箴言抱持怀疑。但我又很难像评价一般的书一样去评价《编剧的艺术》。因为对我而言它并不仅是一本编剧理论书那样简单。本书教会我如何在签下昂贵的演员之前，在给七个工会缴纳搭建布景的服务费之前，在我花掉相当于一座长岛别墅的制作费用之前，就能够辨别出一出戏的好坏。

埃格里先生的写作既可靠又权威，在其行云流水的内文中涵盖了不止一个学科的专业知识。他有条不紊地写作，将剧作中每一个最微小的

细节以及生活中的每一座高山每一条沟壑都阐述得一清二楚。你仿佛感觉到这个人已经在世界的各个角落游历了很久很久，无所不知，无所不晓，因其字里行间充满智慧。

我能说，关于《编剧的艺术》最迷人之处在于，读完本书后，包括我在内的任何人，都会明白为什么有些小说、电影、戏剧、短篇故事会如此无聊，另一些却是那样有趣。

同时，我认为这本书一定会对美国戏剧界和公众产生极大的影响。

吉尔伯特·米勒(Gilbert Miller)

美国戏剧家、电影导演、托尼奖得主

[1] 托斯丹·邦德·凡勃伦(Thorstein B Veblen)，伟大的美国经济学巨匠、制度经济学鼻祖。——译者注(本书注释若无特别说明，均为译者注)

[2] 沃浓·路易·帕灵顿(Vernon Louis Parrington)，美国历史学家。

自序 被重视的重要性

在古希腊时期，一座神庙里发生了一件可怕的事。庙里的宙斯神像一夜之间被人砸碎了。这是对神的亵渎。

此事引发了居民间的极大骚动，他们因害怕遭受神明报复而感到恐慌。

镇上的街头公告员在大街小巷徘徊，示令罪犯主动在长老面前现身，接受公正的判处。

但罪犯当然不会自投罗网。而且一周之后，又有一座神像被砸碎。

现在，人们纷纷猜测是否有疯子流窜此地。于是，镇上警觉地安排了守卫，罪犯终于落网了。

人们对他进行盘问：

“你知道你会落得什么下场吗？”

“知道，”他说，语气里甚至透露着兴奋，“我会被判死刑。”

“你难道不怕死？”

“我怕死。”

“那么，为什么你明知故犯？”

那人长长地吸了一口气，回答道：

“我是一个无名小卒，我的一生都默默无闻。我从没做过什么能够

扬名立万的事，我也做不到。我做这些事只是想让人们注意到我……并记住我。”

沉默了一阵之后，他补充道：“只有被遗忘的人才算真正地死去，我认为，死亡不过是成为不朽的微小代价。”

不朽!

是的，我们都渴望得到别人的关注，我们希望成为重要且不朽的人物。我们希望自己的行为能够让别人发自内心地感叹：“他多厉害呀!”

但如果我们想被人重视，却又无法创造出一些实用或美丽的事物，那么就不得不另辟蹊径了，例如给他人制造麻烦。

想想你的海伦姑妈，她是一家人的八卦中心(每个家庭里都有这样一位)。她的长舌与挑唆令人情绪低落、互相猜忌、引发争端。她为什么要这样做呢？因为她想受到重视。只要她能够通过散布小道消息或用说谎的方式顺利地引起他人的关注，她一定二话不说就会这么干。

渴望出人头地是生而为人的一种基本需求。我们所有人，在任何时间里都渴望得到关注。那些自我意识，甚至隐居的想法，都来源于我们渴望得到他人的重视。如果失败能够带来同情和怜悯，那么很多人就会为了失败而失败。

再拿你的姐夫乔举例吧，他不停地追求着各种女人。为什么呢？他明明是一个圆满家庭的供养者，一位好爸爸，甚至是位好丈夫。但是，他总感觉自己的生命缺失了什么，他感受不到来自家庭甚至是世界的足够重视。于是，外遇变成了彰显自己存在的重要途径，情场的得意使他的成就感不断加强，乔如果知道这一行为不过是其他欲望的替代品，他一定会惊讶不已。

而母性意味着创造，是一种不朽的开始。也许这就是女性不会像男性那么爱玩弄感情的原因。

然而，强加在母亲身上最为不公的一点，是当她的孩子长大之后，出于爱和体贴，他们害怕母亲担心，所以尽可能不向母亲提及自己的烦恼。但这样，他们就会使母亲感到自己不再那么受重视了。

毫无例外，每个人天生都有创造力。人们必须有表达自己的途径。如果巴尔扎克、莫泊桑、欧·亨利没有学习过写作，他们也许就会变成满口谎言的惯骗，而无法成为伟大的作家。

每个人自身的创造力都需要一个出口。如果你喜欢写作，那么就请拿起笔。你是否害怕教育程度不高会阻碍你达成自己的目标？千万别这么想。许多伟大的作家如莎士比亚[1]、易卜生[2]、萧伯纳[3]等等，都从未踏进大学校园。

就算你永远无法成为天才，只要你通过写作享受了生活，就是好的。

如果写作对你来说毫无吸引力，那么你可以学唱歌、学跳舞或者学习演奏乐器来娱乐宾客。这些技能都属于艺术的范畴。

是的，我们都希望得到别人的注意，希望自己能够被记住，希望获得重视。我们在合适的领域中表达自己，并借此来吸引足够的注意力，毕竟我们也不知道自己的爱好能够发展到什么程度。

就算你无法在这个领域中取得商业上的成功，也可以在实践中通过积累经验，形成自己的权威观点。此外，如果你对这些领域的尝试能够一直保持认真与专注，这本身就是一种成功。

那么，你渴望得到重视的愿望就会自然而然地得到满足。

[1]　莎士比亚(William Shakespeare)，英国文学史上最杰出的戏剧家。

[2]　亨利克·易卜生(Henrik Ibsen)，挪威戏剧家。

[3]　萧伯纳(George Bernard Shaw)，爱尔兰剧作家。

目录

推荐序
自序 被重视的重要性
前言
第1章 前提 一部戏的目的
第2章 人物
1 框架结构
2 环境
3 辩证法
4 人物的成长
5 人物的意志力
6 情节人物孰轻孰重?
7 构建情节的人物
8 主使人物
9 对立人物
10 人物编排
11 对立统一
第3章 冲突
1 行动的源头
2 原因和结果
3 静止型冲突
4 跳跃型冲突
5 升级型冲突
6 行动
7 冲突的预示
8 出击点

9 过渡
10 危机、高潮和结果
第4章 综述
1 必要场景
2 呈现
3 对话
4 实验
5 戏剧的时效性
6 出场和退场
7 为什么有些糟糕的戏也能成功？
8 情节剧
9 所谓天才
10 关于艺术
11 剧本写作步骤
12 如何获得想法/灵感
13 电视剧写作
14 总结
附录 剧本分析
译名对照表

前言

这本书不仅是为作家和剧作者写的，也是为普罗大众写的。如果大众读者理解了写作的机制，他们就会知道创作的艰辛之处，也会理解作者倾注在每一部文学作品中的心血，更会越发对这些作品感到欣赏。

本书末尾收录了部分剧本的内容，并用辩证法理论对这些剧本进行了分析。我们希望通过这些分析能够加深观众对长短篇文学作品的理解，同时帮助他们从特定的角度充分认识戏剧与电影。

我们不是从整体出发对剧目进行讨论，当我们摘录部分段落并将其作为案例加以说明时，也并非在影射整部戏的质量。

本书讨论的剧目涉及现代剧目与经典剧目，其中会着重强调经典剧目，因为大部分现代剧目很容易被人们遗忘，并且，大多有学识的人都对经典剧目更为熟悉，毕竟它们都是戏剧研究的绝佳素材。

本书将理论建立在不断变化的“人物”之上，他们会持续对内部和外部的刺激因素作出反应，有时甚至相当激烈。

此刻正在阅读本书的你，是否知道一个活生生的人物是由哪些基本元素构成的？这个问题需要在我们讨论“出击点”和“人物的编排”及后续其他章节之前得到解决。我们必须了解成立一个完整人物所具备的所有元素，而这些元素的具体影响也将会在人物的后续行动中得到体现。

本书以“前提”“人物”和“冲突”入手展开剖析，这将使得观众了解驱使戏剧人物最终走向成功或毁灭的深层动机。如果建筑师不了解他需要使用的建材，就一定会引发灾难。在我们的语境下，这些建材就

是“前提”“人物”和“冲突”。在完全透彻地了解它们之前，谈论如何写作剧本是毫无意义的。我们希望本书的方法能对读者有所裨益。

在《编剧的艺术》里，我们为读者提供了一种新的写作方式，以及特定的剧作方法。它们都是基于辩证的自然法则而提出的。

不朽的作家所写的戏剧总是能够经久不衰，但很多天才型作家却时常会失手。

为什么呢？因为他们是基于灵感来写作，而不是基于完备的知识。灵感可以为人指那么几次路，但若全然依靠灵感来创作，那么作者写出的剧本就很可能会出现败笔。

专家们已经给出了科学与写作都需要遵守的基本法则。亚里士多德是第一位对戏剧产生重要影响的人，并且毫无疑问，他的影响最为深远。在2500年前，他说过：

> 对于戏剧的结构与其中包含的巧合，重点不在于人物，而在于行动和生命。

亚里士多德否定了人物的重要性，他的影响一直延续到今天。但也有其他人早已表示过，人物是任何一类戏剧中最为重要的元素。洛佩·德·维加[1]，一位16世纪的西班牙作家，发表了如下论述：

> 在第一幕中，作者应该展现这个事件的全貌。在第二幕中，所有的事件都将得到巧妙的编排，并要注意，直至第三幕中段，都不该让观众轻易猜出故事的结尾。要利用观众的期待来做文章，那些与戏剧之初的预想截然不同的情节，其意义则交由观众的认知来决定。

德国批评家、剧作家莱辛(Lessing)说过：

再怎么严谨地遵守写作规则，也无法掩盖人物塑造上最为微小的缺陷。

法国剧作家皮埃尔·高乃依[2]写道：

我们很确定，戏剧总需要遵循一些法则，因为这是一门艺术，但我们还不确定这些法则具体是什么。

类似的发言还有很多，彼此的意见都互相对立。有些人甚至提到，不论如何戏剧都没有规则。这是最难以理解的想法了。我们都知道，饮食有规则，走路有规则，呼吸、绘画、音乐、舞蹈、飞行、桥梁建造、生命，乃至自然界的任何一种表现形式都有规则。那么，为什么唯独写作是个例外呢？很显然，它绝非例外。

有些作家试图罗列出这些写作的规则，阐述着一出戏由许多不同的部分组成：主题、情节、事件、冲突、障碍、必要场景、气氛、对话和高潮等。许多教材以此作为内容，并为学生们进行详尽地解析。

这些作者抱着十足的诚意，对其中内容进行深入研究，他们不仅研究过同一领域者的许多作品，同时自己也写剧本，从中不断总结经验。但读者们依然感到不满足，因为这些书中似乎缺失了某些信息。学生们依旧不理解这些困难、张力、冲突和情绪等元素对于他们想要写出一部好戏来说到底有什么作用。他们明白“主题”的概念，但一旦想要将这一知识进行应用的时候又会迷失方向。威廉·阿契尔[3]说过，主题并不是必要的。但珀西瓦尔·怀尔德[4]却说，主题在开始写作时是必要的，但你需要将它深深地隐藏起来，让人无法察觉。那么，到底哪一个说法是正确的呢？

我们来看被人反复强调的必要场景。一些权威人士宣称，在戏剧中，必要场景必不可少，又有人说这个元素在戏剧中并非真正存在。那么，如果剧本中真的包含这个元素，它为什么必不可少呢？反之，它又为何并非真正存在？每一位作者都尽己所能地详述自己的理论，但却始终没能与整体进行联结。

而我们认为，必要场景、张力、氛围和其他的因素都是多余的。它们不过是那些真正的必要元素共同产生的结果罢了。如果你只告诉剧作家他需要添加必要场景，或者告诉他戏剧缺少张力，这都毫无意义，除非你能告诉他如何在剧本中呈现这些效果，仅提供一个定义是远远不够的。

在戏剧中，必定会有什么元素能够制造矛盾、显现张力，但它并非由作者刻意为之，它是由一股力量将所有必要元素进行凝结之后的产物，是自然而然生发出来的，就像四肢从躯干自然生长出来一样。而且，我们知晓这一答案：这股力量源于人物，源于人物行为的无限结果，源于人物存在的辩证矛盾中。

我们绝不会认为这本书是戏剧理论的终结。相反，我们意在开辟一条新的道路，当然，或许我们存在纰漏，甚至观点的阐述亦有含糊之处。但相信我们的后继者一定会对这一理论进行裨补阙漏，并能提炼出前所未有的结晶。本书遵循辩证的方法来解释剧作，内容本身也服从于辩证法则。我们将提出的理论称为正题，它的矛盾之处则是反题，两者的结合就会产生合题，而这就是通往真理的道路。

[1] 洛佩·德·维加(Lope de Vega)，文艺复兴时期西班牙黄金世纪最重要的诗人和剧作家。

[2] 皮埃尔·高乃依(Pierre Corneille)，法国古典主义悲剧的代表作家。

[3] 威廉·阿契尔(William Archer)，英国剧作家、戏剧理论家。

[4] 珀西瓦尔·怀尔德(Percival Wilde)，美国编剧。

第1章 前提 一部戏的目的

一个人坐在工作室里，忙着发明一种带有轮子和弹簧的东西。你问他这个机械装置是什么，有什么用途。他恳切地看着你，小声说："我还真不知道。"

另一个人气喘吁吁地冲上街道，你截住他，问他要去哪儿，他喘着粗气说道："我怎么知道我要去哪儿？我还在路上呢。"

你、我以及任何人的反应应该都一样，认为这两个人一定是疯了。因为每个明智的发明都应有其目的，每个有计划的冲刺都应有终点。

然而，听起来似乎难以置信，尽管这一必要性是如此简明易懂，但戏剧工作者们对此丝毫没有意识。剧本里写满了长篇大论，却都毫无意义。剧中充斥着人物们的亢奋行为和雄心壮志，但没有人知道他们的动机和目的。

每件事的存在都有其目的，或者说前提。不论我们能否察觉到，生命中的每一秒都有自己的前提。这一前提也许简单如呼吸，也许复杂如一个重大的情感决定，但它肯定存在。

即便我们无法清晰地说出每一个微小的前提，也不会改变那些前提的存在。我们试图穿过房间，这个动作也许会被不起眼的小矮凳所阻碍，但这一行动的前提无论如何都是存在的。

每一秒钟的前提构成了它所在的那一分钟的前提，正如每一分钟的点点时光组成了每一小时，每一小时又合成为每一天。就这样，最终汇成了每条生命的前提。

《韦氏词典》(Webster’s International Dictionary)里说道：

前提(Premise)：一个已经被提出或者证明的主张；一个论点的基础。一种可推导出结论的、被提出或被假定的命题。

其他人，尤其是戏剧从业者，对这一概念有着不同的称呼：主题、论点、基本理念、中心思想、目标、意图、驱动力、话题、目的、计划、情节、情感基调。

我们选择使用“前提”这个词，因为它包含了其他词想要表达的元素，也因为它不那么容易被曲解。

费迪南·布伦退尔[1]要求戏剧要始于一个“目标”。这就是前提。

约翰·霍华德·劳逊[2]说：“基本理念是一切过程的起点。”他指的是前提。

布兰德·马修斯[3]教授认为：“每出戏都需要一个主题。”这肯定是前提。

乔治·皮尔斯·贝克[4]教授引用了小仲马[5]的话：“如果你不知要去向何方，又该如何辨别脚下的路？”而前提就会为你指路。

他们说的都是同一件事：你的剧本必须有一个前提。

让我们考察几部戏，看看它们是否都具有前提。

◆◆◆《罗密欧与朱丽叶》◆◆◆

Romeo and Juliet

作者：威廉·莎士比亚

William Shakespeare

这部戏由凯普莱特和蒙太古两个家族累世的宿怨深仇开始。蒙太古家的儿子名叫罗密欧，凯普莱特家的女儿叫朱丽叶。两个年轻人之间的爱情强大到使他们忘却了两个家族之间的世仇。朱丽叶的父母试图强迫她嫁给帕里斯伯爵，然而朱丽叶不情愿，便向她的朋友，一位善良的牧师寻求帮助。牧师建议她在新婚前夜喝下一种强效安眠药水，可以假死四十二小时。朱丽叶听从了他的建议，每个人都相信了她的死亡，这也引发了这对情人身上不可逆转的悲剧。罗密欧信以为真，在她身边服毒自杀。而朱丽叶醒来后，发现罗密欧已死，也毅然殉情。

很明显，这部戏讨论的是爱情。但爱也分很多种。毫无疑问，这是一种伟大的爱情，因为这对情侣不仅抛开了家族世仇，并且舍弃了生命，共赴黄泉。于是，如我们所见，这部戏的前提应该是：伟大的爱能够战胜一切，甚至死亡。

◆◆◆《李尔王》◆◆◆

King Lear

作者：威廉·莎士比亚

William Shakespeare

李尔王为自己盲目信任两个女儿而付出了惨痛的代价。她们夺去了他所有的权力，侮辱他，以至于李尔王在年迈之时穷困潦倒、受尽屈辱，在癫狂中死去。

他由于听信了两个年长的女儿谄媚的话语，完全地信任她们，从而走上毁灭的道路。

他极度自负，是一个相信谗言及谄媚者的人。然而，谄媚者是不可信的，若听信谗言，就会招致祸端。

于是，“盲目信任导致毁灭”就是这部戏的前提了。

◆◆◆《麦克白》◆◆◆

Macbeth

作者：威廉·莎士比亚

William Shakespeare

麦克白及麦克白夫人为了达成目的，在冷酷野心的驱使之下，决定杀死邓肯国王。随后，为了巩固自己的地位，麦克白又雇凶杀死了他畏惧已久的班柯。再后来，他不得不施行更多的谋杀，以巩固这个他通过杀戮而得到的地位。最后，贵族们及他自己的随从群情激愤，奋起反抗，麦克白死在自己得以维生的剑刃之下。麦克白夫人则深陷于挥之不去的恐惧里，未得善终。

这部戏的前提是什么？或者说驱动力是什么？毫无疑问，肯定是野心。什么样的野心呢？是冷酷的野心，因为它沾满了鲜血。从麦克白实现野心的手段中，已经可以窥见他必将灭亡的命运。由此可见，前提就是：冷酷的野心导致自我毁灭。

◆◆◆《奥赛罗》◆◆◆

Othelo

作者：威廉·莎士比亚

William Shakespeare

奥赛罗在凯西奥的房间里发现了苔丝狄蒙娜的手帕。那条手帕是伊

阿古为了引起他的嫉妒专门放在那里的。奥赛罗因此杀死了苔丝狄蒙娜，也将匕首刺进了自己的心脏。

在这部剧里，主要驱动力是嫉妒。不论什么原因使得嫉妒这个绿眼怪物扬起了它丑陋的头颅，重要的是，嫉妒心就是这部戏的驱动力。也因为奥赛罗不仅杀死了苔丝狄蒙娜，也结束了自己的生命，可以得出，本剧的前提就是：嫉妒会摧毁自身与所爱的事物。

◆◆◆《群鬼》◆◆◆

Ghosts

作者：亨利克·易卜生

Henrik Ibsen[6]

本剧的基本想法是遗传。这部戏的前提由一条圣经箴言发展而来：父辈的罪恶最终会报应在孩子的身上。剧中人物说出的每一句话、做出的每一个举动，以及引发的每一个冲突，都是由这个前提产生的。

◆◆◆《死角》◆◆◆

Dead End

作者：西德尼·金斯利

Sydney Kingsley[7]

在这里，作者很明显想要展示并证明“贫穷促使犯罪”。他确实做到了。

◆◆◆《甜蜜的青春小鸟》◆◆◆

Sweet Bird of Youth

作者：田纳西·威廉斯

Tennessee Williams[8]

一位坚定地想要出人头地的年轻演员向一个富翁的女儿示爱，使她染上性病。这个年轻人随后又找了一名过气的女演员，以肉体关系换取她的支持。富家女的父亲指使暴徒去阉了他，这也使他的境况一落千丈。这部剧的前提就是：冷漠的野心导致灭亡。

◆◆◆《朱诺与孔雀》◆◆◆

Juno and the Paycock[9]

作者：肖恩·奥凯西

Sean O’Casey[10]

“舰长”卜伊尔是个不求上进且喜欢自吹自擂的酒鬼。他听说一个富有的亲戚去世了，留给他一大笔钱，很快就会到账，便立刻与妻子朱诺规划起了悠闲的生活：他们向邻居们借取了与遗产数量相同的钱财，购买了花里胡哨的家具，卜伊尔还花了一大笔钱来喝酒。后来，由于遗嘱语义模糊，这笔钱无法到达他们手里。愤怒的债主袭击了他们，把房子洗劫一空。祸不单行，卜伊尔的女儿被人引诱，怀孕了；他的儿子被杀，妻子和女儿都离开了他。最后，卜伊尔一无所有，跌至人生的谷底。

本剧的前提是：不求上进导致人生毁灭。

◆◆◆《影子与实体》◆◆◆

Shadow and Substance

作者：保罗·文森特·卡罗尔

Paul Vincent Carroll[11]

托马斯·斯克利特是一个爱尔兰小社区的教士。他的仆人布里吉特宣称见到过自己的守护神圣布里吉特的幻象，而他拒绝承认，认为她精神错乱。他试图以放假的名义支开她，拒绝执行她所说的圣布里吉特所要求的神迹。后来，布里吉特为了将校长从愤怒的人群中解救出来，不幸身亡。这位教士终于在这个少女纯净、质朴的信仰面前放下了自己的傲慢。

前提：信仰战胜傲慢。

我们不确定《朱诺与孔雀》的作者是否知道自己的前提是“不求上进导致毁灭”。举个例子，儿子的死亡与这部戏的主要前提毫不相关。肖恩·奥凯西的人物研究做得非常好，但第二幕里故事就停滞不前了，因为他动笔写作之时只有一个模糊的想法。这也是为什么他没能写出一部真正伟大的戏剧。

另一方面，《影子与实体》有着两个前提。在前两幕以及最后一幕的前四分之三处，前提都是“智慧战胜迷信”。然而在最后，这个前提中的“智慧”突然毫无预警地变成了“信仰”，“迷信”也变成了“傲慢”。这位关键的教士就像变色龙一样，与几分钟前判若两人，使得该剧的逻辑在结尾处显得混乱不堪。

每部优秀的戏剧都应该有一个结构明晰的前提。也许这个前提有许多种表达方式，但无论如何措辞，其中心思想一定是一样的。

通常，剧作家是先有了一个灵感，或是受到了某个不寻常情境的撼动，于是决定围绕它写一出戏。

问题在于，这个灵感，或是这个情境，是否能够为这出戏提供足够的基础。回答是否定的，尽管我们也知道，在1000个剧作家中，有999

个都是这么开始创作的。

如果没有一个结构明晰的前提，就没有任何一个灵感或情境能够强大到将你的戏剧引向一个合乎逻辑的结局。

如果没有这样一个前提，你也许会将原始的灵感或者情境进行修改、阐述、替换，甚至会转而研究另一个情境，但你依然不知道剧本该如何发展。你会挣扎着绞尽脑汁去创造更多的情境，试图将剧本说圆。你也许能够凑出这些情境，但还是写不成一出好戏。

你一定要有一个前提，一个能够引导你的剧本，让你分毫不差地达成目标的前提。

梅尔文斯基[12]在《剧作的科学》(The Science of Playwrighting)中说过：

> 情绪，或者说情绪里的一些相关元素，组成了生命的基础事件。生命的丰富性来源于情绪，所以情绪就是戏剧，戏剧就是情绪。

如果我们不知道是什么力量推动了情绪的发展，那么任何一种情绪都不足以帮助我们写出一部好戏。而情绪对于戏剧来说就像吠叫对于狗那般不可或缺。

梅尔文斯基先生的论点是：如果你采用了他的戏剧基本原则，也就是情绪，你的问题就解决了。他给出了一个基本情绪的清单：欲望、恐惧、怜悯、爱、恨。他认为其中的任何一种都足以支撑起你的剧本。也许吧，但这绝不足以帮助你写出一部好戏，因为它们并不指向任何一个目标。毕竟，爱、恨或者任何一种基本情绪都只是情绪而已，它也许会在自我推翻和重建中循环往复，却得不到任何结果。

也许会有这样的情况，某个情绪自己找到了一个目标，甚至使作者也大吃一惊。但这只是个偶然，作为提供给年轻剧作者的方法来说，不确定性太强了。我们的目标是尽量消除运气和意外成分，为所有作者指出一条编剧之道，使得他们最终都能够抵达戏剧的彼岸。于是，你首先需要找到的就是前提。这个前提一定要措辞精准，能够让所有人理解，因为这正是作者的意图。一个表述不清的前提与完全没有前提没什么两样。

如果作者使用的前提措辞糟糕，表述含糊，或者结构不严密，他就需要用无意义的对话甚至行动来填充空间和时间，而这对证明他的前提毫无帮助。原因在于——他没有方向。

假设我们想要写一出戏——关于一个节俭的人，我们应该嘲笑他吗？我们应该把他写得很滑稽还是具有悲剧性？尚未可知。目前我们只有一个想法，就是去描写一个节俭的人。让我们将这个想法再推进一步。节俭是明智的吗？一定程度上的节俭是明智的，但我们并不想描写一个节制的、深思熟虑的、未雨绸缪的人。这样的人不能被称之为节俭，而是有远见。我们要找的是一个节俭到不能满足自己基本需求的人。他的节俭疯狂到令他得不偿失。现在我们这部戏有一个前提：节俭导致浪费。

上述前提，或者说，每一个优秀的前提都是由三部分组成的，且每一部分都对一部好戏至关重要。我们来检验“节俭导致浪费”。这个前提的第一部分昭示了角色：这是一个节俭的人。第二部分“导致”意味着冲突。第三部分“浪费”预示了该剧的结局。

让我们来验证一下。“节俭导致浪费”这个前提暗示了一个迫切渴望存下每一分钱的节俭之人拒绝课税，这个举动必然会引发政府的相应举措，也就是冲突，最终这个节俭的人被迫支付了比原来金额高出三倍的税费。

于是，“节俭”昭示了人物；“导致”意味着冲突；“浪费”预示了戏剧的结局。

好的前提应该是剧本最精短的提要。

以下还有一些前提：

苦难导致容易满足。

愚蠢的慷慨导致贫穷。

诚实打败欺瞒。

草率摧毁友谊。

暴脾气导致孤立。

唯物主义战胜神秘主义。

故作矜持导致失望。

自吹自擂导致自取其辱。

迷茫导致沮丧。

狡诈终会自掘坟墓。

欺骗终将败露。

放荡导致自我毁灭。

自我中心导致众叛亲离。

挥霍导致贫穷。

浮躁导致自尊散尽。

尽管这些语句都包含了结构工整的前提所需要的所有元素：角色、冲突和结局，但都还是些平铺直叙的陈述。那么问题出在哪儿？缺少了什么？

缺少的是作者的信念。只有在作者坚定某一个信念之后，这出戏才能真正成形。只有作为作者的你开始支持问题的某一立场时，这个前提才能真正焕发生机。自我中心是否真的会导致众叛亲离？你支持哪一边？我们作为读者或者观众，不一定认同你的信念，因此你必须通过剧本来向我们证明这一论点的正确性。

问与答

问：我有点混乱了。你是不是想告诉我们，如果没有一个明确的前提，就不能动笔写作剧本？

答：你当然可以动笔。寻找前提的方法有许多，以下就是其中一种。

假设你在克拉拉姨妈或者约书亚舅舅身上发现了许多奇怪的特点，你也许会觉得他们能成为一出戏的绝佳素材。但你应该无法马上为这出戏想到一个前提。他们都是令人兴奋的角色，于是你开始研究他们的行为，观察他们的一举一动。你发现克拉拉姨妈虽然是位狂热的宗教信徒，但也是个说长道短爱管闲事的人。她会掺和进每个人的生活事务中去，你可能知道已经有好几对情侣由于克拉拉姨妈的恶意干扰导致不欢而散。但你依然没有找到前提，你还不知道是什么原因致使这个女人做出这些举动。为什么克拉拉姨妈总是乐此不疲地给那些无辜的人制造麻烦呢？

既然你被她的性格所吸引，决定写一部关于她的戏，那么你就会试图尽可能多地挖掘她的过去和现在。在你开启探寻真相之旅时，就已经

迈出了寻找前提的第一步，不管你是否意识到。前提就是我们所做的每一件事的驱动力。于是，你会向父母和亲戚们询问克拉拉姨妈过去的行为。你也许会震惊地发现这位宗教狂热分子年轻时并不那么道貌岸然，反而是放荡不羁的。一位女士因为自己的丈夫移情别恋，并与克拉拉姨妈结婚而自杀。与其他类似事件相同，这位女士去世的阴影一直笼罩着他们，直到有一天丈夫也不辞而别。克拉拉姨妈疯狂地爱着这个男人，认为丈夫的离弃是上帝的旨意，于是开始狂热地迷恋宗教，下决心将余生都用来赎罪，开始试着改造她认识的每一个人。她开始干涉人们的生活，偷偷观察藏在昏暗角落里互相呢喃着无意义情话的无辜情侣，规劝每个人的罪恶想法和举动。简而言之，她成了整个社区的隐疾。

到这里，这出戏的前提或许依然悬而未定。不过没关系，因为克拉拉姨妈的人生故事已经开始渐渐成型了。虽然还有一些细枝末节的部分尚未明确，但这些可以在确定前提之后回过头来修改。眼下的问题是：这个女人的结局会是什么样的？她会在余生中继续干涉并扰乱人们的生活吗？当然不行。鉴于克拉拉目前依然健在，并热切地投身于她为自己设定的自我救赎的圣战中，作为作者的你需要自行决定她的结局：不是在现实生活中，而是在剧中的结局。

你可以说，也许克拉拉姨妈会活到100岁，也许会死于意外，或是平静地自然死亡。这对这部戏有帮助吗？显然没有。意外是一个额外的因素，并非来源于剧情本身，疾病和寿终正寝亦同。如果我们为她设定的结局是死亡，那么这一结局必是由她的行为所致。也许是因为有一个被她毁掉一生的男人或者女人对她进行复仇，把她送回她的造物主手中。也许她对信仰的过度狂热会使她越过所有的界限，甚至反对教堂本身，以致被开除教籍。抑或她察觉到自己正处于一个如此难堪的境地，唯有自杀才能解脱。

不管你选择了哪一个可能的结局，前提都已清晰可见：“极端行为

(不论是哪种极端)导致毁灭。”现在，你就能知道剧本的开头和结尾了。起初她是淫乱放荡的，她放荡的行为引发了一起自杀，也因此导致她失去了唯一爱过的人。这出悲剧促使她逐步地转型成为一个宗教狂热分子。她的狂热不仅使得他人的生活支离破碎，也令自己送了命。

可见，你不需要确定了前提再开始琢磨剧本，你可以从一个人物、一次意外或者只是一个简单的想法开始。随着想法或意外逐渐发展，故事也将徐徐展开。之后，你就能够慢慢地在大把的素材中寻找前提了。

问：我能够使用例如“伟大的爱甚至能够对抗死亡”这样的前提而不被指控抄袭吗？

答：你可以放心地使用它。尽管这与《罗密欧与朱丽叶》的前提是一样的，但两出戏也绝不会相同。你一定从来没有见到过，也永远不会见到两棵完全相同的橡树。树的形状、高度和枝叶分布的程度都会由种子落地发芽的所在地和环境所决定。同理，没有两个剧作家的思想和写作手法是完全雷同的。一万个剧作家可能都会采用同一个前提，正如他们纷纷追随莎士比亚的脚步，但除了前提以外，没有一部戏会与另一部真正相类似。你的知识结构、你对人性的理解以及你的想象力会处理好这件事。

问：我们有可能写一部拥有两个前提的戏吗？

答：有可能，但它不会是一出好戏。你可以同时往两个方向走吗？剧作家对一个前提进行验证的工作量已经十分巨大，更不用说两个甚至三个前提了。一出拥有两个前提的戏必定会陷入混乱。

《费城故事》(Philadelphia)[13]就是这样一部作品。这部戏里的第一个前提是：成功的婚姻必须是相互牺牲的。第二个前提是：富有或贫穷，不能决定一个人的性格。

另一部类似的作品是《云雀》(Skylark)[14]。该剧的前提是“富有的女性需要一个精神支柱”，“一个男人如果爱他的妻子就会为她牺牲”。

这些剧不仅有两个前提，而且这些前提还都是措辞糟糕且无效的。

好的表演、精良的制作和机灵的对话也许能够拼凑出一些成功的作品，但光有这些因素是绝对无法成就出一部好戏的。

不要认为每一部已经制作出来的戏剧都有一个清晰明确的前提。当然，每出戏背后必然都有一个想法作为支撑。例如，《夜曲》(Night Music)[15]的前提是“年轻人必须鼓起勇气面对世界”。这只是一个想法，不是一个有效的前提。

另一部只有一个想法且很混乱的戏是威廉·萨洛扬[16]的《你这一辈子》(The Time of Your Life)。本剧的前提“生活真美好”是一个过于宽泛的笼统描述，跟没有前提一样糟糕。

问：辨别一部戏的情感基调很困难。以《罗密欧与朱丽叶》为例，如果没有两个家族之间的仇恨，这对爱人可以过上幸福的生活。对我来说，恨才是这部戏的基调，而不是爱。

答：仇恨战胜了这对年轻人之间的爱吗？没有。它反而激励他们为爱做出更大的牺牲，他们的爱也在一次次逆境中不断加深。他们宁愿断绝家族关系、敢于面对家族的仇恨，并最终愿意为爱放弃生命。在结尾，全军覆没的是仇恨，而不是爱。爱虽然受到了恨的挑战，但大获全胜。爱并不是从恨里滋生出来的，却能在恨的阻挠下越发旺盛。因此，《罗密欧与朱丽叶》的情感基调依然是爱。

问：我还是不知道如何判定一出戏的情感基调或倾向。

答：举另外一个例子，易卜生的《群鬼》。这部戏的前提是：父辈的罪恶最终会报应在孩子身上。让我们来看看是否如此。阿尔文上尉在结婚前后都十分风流，最后因感染梅毒而死。他留下的唯一一个儿子也遗传了这种病。他的儿子欧士华生来愚笨，注定要在自己母亲慈爱的帮助下过完一生。这出戏中所有生发的事件，包括儿子与女仆之间的恋情，都生发于这一前提。这出戏的前提明显是有关遗传的。

莉莲·海尔曼[17]的写作想法起源于威廉·劳海德(William Roughead)关于一次古老的苏格兰审判的报道。1830年前后，一个印度小女孩成功地在一所英国学校制造了混乱。这部令莉莲·海尔曼声名大噪的处女作《儿童节目》(The Children’s Hour)就是基于这个情境写的，报道见罗伯特·凡·格尔德(Robert van Gelder)于1941年4月21日发表于《纽约时报》的文章。采访如此写道：

“《守卫莱茵河》(Watch on the Rhine)的写作过程，”海尔曼女士说道，“是很复杂的，而且并不十分有趣。当我在准备写《小狐狸》(The Little Foxes)的时候，突然有了一个想法。假设美国的中西部地区有一个小镇，它跟普通的小镇一样，甚至比它们更为与世隔绝，而欧洲人就以一对贵族夫妇的形象踏足这片土地。那是一对有爵位的欧洲人，在前往西海岸的路上在此歇脚。我很兴奋，甚至想要搁置《小狐狸》来研究这个想法。但当我开始着手时，又无法推进。它的开头很好，后面却卡住了。

后来我又有了另一个想法。如果一群在欧洲忍饥挨

饿的人来到富有的美国人家里做客，他们会有什么样的反应呢？他们会如何看待这些美国人的行色匆匆，那些虽然睡眠时间不足但依然被服下的安眠药，那些点好了却从未被品尝的丰盛佳肴，等等。可我依然写不好这出戏。但我一直惦记着它，而之前的那些人，那对贵族夫妇也不断地在我的脑海里出现。如果要追溯我把这两出戏整合成《守卫莱茵河》的过程，估计要一直说到明天晚上，其中的细节包括：那对贵族夫妇被保留下来，但只作为小角色出现；那些美国人是一群好人等等。所有的一切都做了调整，但新的剧本确实是从前面两个戏里衍生出来的。

剧作家也许需要花上好几周的时间来研究一个故事，才能意识到自己确实需要一个前提来明确剧本的目标。让我们来追溯一个逐渐转型成前提的想法吧。假设你希望写一部关于爱情的戏。

什么样的爱情呢？好吧，你决定必须是伟大的爱，是一种能够克服偏见、憎恨和逆境的爱，一种买不来的、无法交易的爱。当看到爱情胜利时，观众必须被这对爱人为彼此作出的牺牲感动得热泪盈眶。你的想法就是这样，不算糟。但你还没有前提，在你确立前提之前，你是写不出好戏的。

你的想法其实蕴含了一个很明显的前提：爱能够战胜一切。但这个前提指意不明，它所说的意味太多，以至于跟什么都没说一样。“一切”指的是什么？你也许会说它指的是所有的障碍，但我们依然会问：“什么障碍呢？”而如果你说“爱能移山”，我们又会很自然地问

道：“那能有什么用？”

你的前提必须明确地指出这个爱有多么伟大，明确地展示它的目标是什么，以及它所能抵达的终点。

让我们做到极致，展现一段强大到能够战胜死亡的爱情吧。我们的前提很明确：爱情能够超越死亡吗？这里的回答是：是的。它能指明这对爱侣所踏上的道路，他们会为爱牺牲。这是一个有效的前提，于是当你问到爱能够超越什么，很明显，我们可以回答“死亡”。因此，你不仅知道了笔下这对情侣为了爱愿意付出怎样的代价，对他们的人物性格也有了大致了解，他们必须带有符合这一前提发展的性格特质，才能引领着这出戏走向合理的终点。

这个女孩会是愚笨、冷漠或狡诈的吗？几乎不会。这个男孩，或这位男士，会是肤浅轻浮的吗？几乎不会。顶多在两人相遇之前，他们的性格中稍微带有这类特质。随后，斗争即将开始，首先是他们需要面对琐碎的生活，其次是他们的家庭、宗教信仰，以及其他共同阻碍他们的内外部因素。随着剧情的发展，他们的声望、力量以及决心都会不断增长，结局时，他们会重新相拥，即便是在死后重逢。

一旦你有了一个明确的前提，剧情简介基本上就会自动呈现在你眼前了。你会添加进详尽的细节，用个人手法对它展开描写。

倘若你采用了上述的前提，我们就会认为这个前提是理所当然的。你会相信“伟大的爱能够战胜死亡”，你也应该相信，因为你需要去证明这个观点。你必须坚定地呈现出，没有所爱之人的生活将失去意义。如果你并不真心诚意地相信这一前提，就会在试图为《玩偶之家》(A Doll’s House)中的娜拉或者《罗密欧与朱丽叶》里的朱丽叶赋予强烈的情感时感到痛苦不堪。

莎士比亚、莫里哀[18]和易卜生相信他们写作的前提吗？我几乎可以肯定他们会的。但就算他们不相信，他们的天资也足以使他们设身处地地理解笔下人物的状态，以至于让观众也能够感同身受。

所以你不该描写任何你不相信的事。你的前提首先应该是你自己的信念，这样你才能全心全意地去证明它。也许你的前提在我看来是荒谬可笑的，但你绝不该如此看待它。

尽管你不应该在剧本的对话中提到这个前提，但也必须将前提所包含的信息传达给观众。不论这个前提是什么，你都应该要在剧中证明它。

我们已经了解到，一个想法(也就是一出戏的初步概念)通常会突如其来地冒出来。我们也知道它为什么必须被转化为一个前提。实际上，将想法转变为前提的过程并不困难，况且，就算思路混乱，你依然可以先开始着手剧本，只要所有的必要元素最终都能就位。

还有一种情况是，你脑海里的那个故事已经十分完整了，但依然没有找到前提。这种情况下你可以开始撰写剧本吗？不论它对你来说有多完整，都最好不要开始动笔。举个例子，如果你要写的戏剧前提是：嫉妒导致悲惨的结局，那么显然你应该是要写一部关于嫉妒的作品。但你是否考虑过嫉妒的起因呢？是因为那位女士举止轻浮吗？是那位男士过于自卑吗？是否有熟人强迫这位男士对他的妻子进行特别的关注呢？还是她厌倦了自己的丈夫？或者是这位丈夫有了情人？又或者是她为了帮助生病的丈夫而出卖自己的肉体呢？还是一切只是个误会？或者其他什么情况。

上述的每一种可能性，匹配的都是不同的前提。例如：婚姻中的放荡不忠导致嫉妒或谋杀。如果你采用了这个前提，你就会知道在这个情况下嫉妒的起因是什么，也会知道是这个源头导致了这个放荡的人物主

动杀人或遭受谋杀。前提能够为你指引一条可以走的也是唯一应该走的道路。许多前提都跟嫉妒有关，但在你的剧本里，只能有一个产生嫉妒的驱动力推动着你的剧情走向那个必然的结局。放荡人士的所作所为与其他作风正派的人们必然不同，也与为了维持丈夫生命而出卖自己肉体的女人不尽相同。也许你已经在心里安排好了这个故事的发展，甚至已经写了下来，但你依然不能省略掉那个必不可少的明确前提。

漫无目的地寻找一个前提是很愚蠢的，因为我们已经提到，它应该是你的一个信念。你肯定了解自己的信念，那么可以首先对它们进行研究。如果你对人类及其特质有兴趣，只要在这些特质中挑选一种，就拥有了能够发展成许多前提的素材。

还记得那个关于难寻青鸟的寓言故事吗？一个男人在全世界到处寻找幸福的青鸟，而当他回到家，才发现原来它一直都在这里。所以，没有必要为了寻找一个前提而折磨你的脑细胞，使自己身心俱疲，因为你手头上就有大把可以使用的前提。任何一个怀有强烈信念的人都是一座前提的宝库。

就算你在寻寻觅觅之中真的找到了一个前提，它也还是外来的。它并不源于你的内心，也不属于你。好的前提要能够传达作者的信念。

我们都相信，你希望写出优美并能够流传甚广的好戏。然而奇怪的是，不论你写作哪一类剧本，就算只是滑稽戏，也需要作者以强烈的表达欲作为驱动力，才能把剧本写得更精彩。

犯罪戏是否也是如此呢？我们来检验一下。你有一个绝妙的想法，是一部关于某人犯下了“完美罪行”的戏。你已经开始构思最微妙的细节了，直到你确信它足够惊悚刺激，能够使每一位观众入迷。你把它讲给你的朋友听，而他却觉得无聊。你无所适从，是哪里出了问题？也许你应该听听更多人的意见，你也这么做了，还收到了礼貌的鼓励，但在

内心深处你依然觉得他们不喜欢这个故事。他们都是傻瓜吗？这时候你又开始怀疑自己写的戏了，便对它进行重新加工，这里修修那里补补之后，你拿着剧本再去找朋友们。他们已经听过一次这玩意儿，所以这一回他们已然流露出疲倦。也许会有人对你说出真实想法，你的心沉了下去。虽然还不知道哪里出了问题，但你已经知道这部戏很糟糕。你开始讨厌它，试图忘掉它。

我们不用看剧本就知道哪里出了错：它没有一个明确的前提。如果没有一个清晰明确的前提，人物就很有可能庸庸碌碌、毫无生气。他们怎么生动得起来？因为他们作为关键人物本身，却没有必须犯罪的驱动力，唯一的动机就是你的指令，这将使得他们的行为和台词都十分刻意，他们的所说所为不会令人信服。

你要知道，戏剧中的所有人物必须是有血有肉的真实人类，他们坚定地遵循自己的意愿行事。如果一个人决心要去实施完美的犯罪，一定会有一个深层的动机。

本质上，犯下罪行并不是终点。就算是在癫狂中犯罪的人也有他的原因。他们为什么发疯？是什么激起了他们施虐的快感？他们的欲望和仇恨？这些事件背后的原因才是吸引我们的地方。否则，我们的日常报纸上已经充斥着这些谋杀、纵火以及强奸的报道，如果不是为了究其原因，我们为什么还要走进剧场把这些事再看一遍呢？

一个年轻的女子谋杀了她的母亲。真可怕，但这是为了什么呢？走向谋杀的过程是什么样的？剧作家揭示得越多，这部戏就越精彩。你从环境上、生理上和心理上揭示出越多东西，这出戏就越能获得成功。

现存的所有事物都会与另外一些事物存在紧密的联结。没有任何一个事物是孤立于世而存在的。

如果读者接受了我们的推论，他一定会放弃描写如何实施一场完美犯罪，转而投向阐述为什么要这么做。

让我们研究一下犯罪类型剧本的编剧思路，来看看不同的元素是如何组合到一起的。

这是一起哪种类型的犯罪呢？是贪污、敲诈、偷窃还是谋杀？我们选择谋杀为例，并对罪犯进行深入研究。他为什么要杀人呢？为了情？为了钱？还是为了复仇或野心抑或是为了及时止损？导致谋杀的原因数不胜数，我们必须马上作出回答。假设，我们选择野心作为谋杀的动机，那么就来看看它会将我们引向何方。

这个犯罪分子想要争权夺势，而有人正好挡了他的道。他为了利益能够做出任何事，会用尽一切办法来对付这个阻碍他的人。倘若这两个人中途化解了对立成了朋友，也因此避免了谋杀。但是，不对，这个潜在的受害者必须十分坚定，具有十足的威胁性，否则就不会有谋杀出现，这部戏也就不成立了。但他为什么如此坚定呢？我们不知道，因为我们还没有一个前提。

我们需要在此暂停，观察在没有前提的情况下，这出戏将如何发展。但没必要，只需要简单了解我们所面临的问题，就能知道这个结构有多么不堪一击。一个人要杀了另一个阻挠自己实现野心的人，这个想法推动了千百部戏里的谋杀情节，但作为剧情简介的基础又太过单薄。让我们深入探究一下已有的元素，试图找到一个切实可行的前提吧。

这个杀人犯为了实现目的不惜痛下杀手，那么他肯定不是什么好人。对于仅是为了实现个人的野心，谋杀实在是个昂贵的代价，这就要求我们的主角不仅是一个冷酷无情的人，还要对周围其他事物视而不见，只关注一己私利。

他是一个危险的人，对社会毫无益处。万一他成功逃脱了罪责会怎么样？如果他获得了有职权的地位怎么办？想想这可能会造成的危害吧。呵，他会在这条阴暗血腥的道路上越走越远，除了成功，其他都毫无体会。但他能够这么做吗？一个有着冷酷野心的人最终有可能大获全胜吗？不可能。冷酷的情感总会携带着自我毁灭的因子，例如仇恨。太好了!这样我们就得到了前提：冷酷的野心导致其自我毁灭。

我们现在知道笔下的凶手计划周密，会不惜一切代价去实施一场完美的谋杀，但他终将会自食其果，这就带来了无限的可能性。

我们对这个冷酷的凶手已经有了了解，当然，我们可以了解得更多。对人物的理解并不只有这么简单，在关于人物的章节里会有更详细的阐述。但正是我们的前提为主要角色提供了出色的性格特点。

“冷酷的野心导致自我毁灭”，我们之前已经指出，莎士比亚的《麦克白》正是这个前提。

有多少个剧作家，就有多少种得出前提的方法，甚至更多，因为大部分剧作家采取的方法都不止一种。

让我们来看看另外一个例子。

假设一天夜里，在回家的路上，一位剧作家看到了一群年轻人在袭击路人。他感到十分愤怒。那些十六七岁、十七八岁、最多二十岁的小伙子竟然是些铁石心肠的恶徒!他太过震惊，以至于决定要写一出关于青少年犯罪的戏。但他意识到这个题材的内容是无穷无尽的。他应该聚焦于哪个部分呢？他决定写关于抢劫的戏码，因为那场抢劫令他印象深刻，他确信这也会给观众留下同样的感受。

剧作家觉得孩子们真是愚蠢，如果被抓住，他们一生都会被毁，会因为抢劫而被判处20年的监禁。多傻呀!“我敢肯定，”他继续

想，“那个受害者身上没有多少钱。他们赌上了自己的人生，却一无所获！”

是的，这是一个可以写成戏剧的好想法，于是他开始着手研究这个故事。但这个故事无法推进，毕竟任凭谁都不会花整整三幕戏来描写一场抢劫。剧作家很生气，疑惑自己为何无法依据一个绝妙的想法写出一部戏。

抢劫只是一场抢劫，没有什么新意。也许青少年罪犯是一个不寻常的角度，但这些青少年为什么要抢劫呢？也许在他们的成长过程中，父母是缺席的。也许他们的父亲酗酒，通过酗酒来麻痹自我。但父亲们又为什么会这样呢？他们为什么整日酩酊大醉，对自己的孩子如此冷漠呢？这样的男孩有很多，但并不是所有人的父亲都是酒鬼，或者对自己的孩子毫无爱意，他们只是在自己孩子的心里失去了权威。也可能他们很穷，无法支持孩子们的生活，但为什么不找工作呢？哦，因为经济大萧条，市面上已经没有工作机会了，所以这些孩子被迫开始自己上街讨生活。贫穷、忽视和尘土是他们所见识过的一切。而这些都是犯罪背后的有力动机。

况且这情况并不只发生在这一区域的贫民窟里的孩子们身上，整个国家成千上万个贫穷孩子都将犯罪视为唯一出路。贫穷促使着他们成为罪犯。就是这样！“贫穷促使犯罪！”

现在，这部剧的前提已经清晰地浮现出来了。

他开始四处寻觅，为他的戏剧选一个理想的发生地。他忆起了自己的童年，或者是他读过的一些东西，也可能是一份剪报。无论如何，他想到了许多能够滋生犯罪的地点。于是，他研究了当地的人群、住房以及整个地区的面貌对居民造成的影响，挖掘了那些导致贫穷蔓延的原因。他也调查了当地政府对这些情况所做的措施。

随后他又将注意力转移回孩子们身上。他们真的傻吗？或者是忽视、疾病和食不果腹的状态让他们变成了现在这样？他决定专注研究其中一个角色，一个可以帮助他写完故事的角色。他觉得这个人——约翰尼，应该是个理想的人物，年纪是16岁，家里还有一个姐姐。他们的父亲失踪了，只留下了生病的妻子和两个孩子。这位父亲因为找不到工作开始厌恶生活，然后离开了家。他的妻子在那之后不久就去世了。时年18岁的姐姐坚信自己能照顾好弟弟。她爱他，无法想象没有他的生活。她拥有一份工作。当然，约翰尼本可以待在一家孤儿院里，但这样一来，“贫穷促使犯罪”这一前提就没有了意义。于是，当姐姐在工厂工作的时候，约翰尼就在街上游荡。

约翰尼对一切事物都有着自己的哲学，其他孩子从老师及父母那里学习到的都是些遵纪守法、诚实守信等千篇一律的训诫，而约翰尼则从自身的经验出发，知道这些不过是些无用的废话。如果他遵守法律，就要饿上好几天肚子。所以，他拥有自己的前提：只要你足够聪明，就能从任何事情上逃脱。他一次又一次地见证了这一前提，这令他每次偷窃时都能顺利逃脱。约翰尼站在法律的对立面，而法律的前提正是“法网恢恢，疏而不漏”或者“犯罪总是得不偿失”。

约翰尼也有自己心目中的英雄，就是那些逍遥法外的人。他确信他们能够智斗任何一名警察。比如那个杰克·考利，他也是一个本地男孩，同样来自这个街区。全国的警察都在通缉他，而他能把警察耍得团团转，他是最厉害的那一个。

你需要尽己所能地去了解约翰尼，去探寻他的背景、教育情况、志向、崇拜的英雄人物、启发他的人和事，以及他的朋友们。只有通过对人物进行设身处地的深入揣摩与挖掘，如此提炼出来的前提，才能完美地适用于他，并且这一前提还能适用于与约翰尼有着类似经验的所有孩子。

如果你只发现约翰尼是个粗人，却并不知道原因，你就需要开发另一个前提，也许是：警力的缺失会促使犯罪。当然，你会犹豫这个前提是否真的成立，不了解情况的人大多都会认为这是一个事实。但如果你要坚持这个前提，那么你就需要解释一下为什么百万富翁的儿子不会和约翰尼一样出去偷面包。如果有更多的警察，贫穷和痛苦会等比例消失吗？经验告诉我们，不会。于是“贫穷促使犯罪”是个更加真实且有效的前提。

这就是西德尼·金斯利的《死角》的前提。

你必须明确你该如何处理前提。你是要控诉社会吗？你是要展示贫穷，并指出一条出路吗？金斯利决定仅仅展示贫穷，并让观众们自行得出结论。如果你希望在金斯利的阐述上增加信息，那就制造一个副前提，对原前提进行补充。为了使副前提更完美地契合你的主前提，若有必要，可以再对它进行增补。如果在这个过程中，你改变了原来的想法，使你最初的前提站不住脚，那么就舍弃旧前提，构建一个新的前提吧。

“社会对贫困人口是否负有责任？”不管你站哪一边，都需要证明它。当然，这出戏肯定会与金斯利的作品不一样。你可以构建无数种前提，“贫穷”“爱”“恨”，选一个你最满意的就可以。

你可以用任何方法来确立自己的前提。也许你会从一个想法着手，迅速将它换转成一个前提。你也可能会先开发一个情境，考察它是否有足够的叙事潜力，在这个情境下，你只须从中再提炼出一个能够指示出结局的准确前提，为戏剧赋予意义即可。

情绪可以提供许多前提，但你必须对它进行详细的阐释，才能将意图准确地表达出来。用“嫉妒”这个情绪来检验一下。嫉妒的情绪来源于一种自卑感，其本身并不能成为一种前提，因为它无法为人物指示明

确的目标。那么，我们来一步步深入它，如果前提是：嫉妒会造成破坏。如何呢？不，这样还不行。但我们已经有了一个方向，嫉妒会造成破坏这样的结果。让我们更明确一点：嫉妒会摧毁自身。现在这出戏就有了目标。我们都知道戏剧会沿着这条脉络一直发展，直到嫉妒摧毁自身。我们也许会选择在这个基础上继续深入与细化，比如“嫉妒会摧毁自身与所爱的事物。”

我们希望读者能够分辨出最后这两个前提的差异。变体可以是无穷无尽的，每一个变体都意味着前提的变化。但只要前提出现变化，你都需要参照新的前提重新开始撰写剧情简介。如果你最初依照某一前提开始撰写剧本，但中途又换成了另一个，那么这出戏的质量就会大打折扣。没有人能在两个前提上构建一出戏，正如你无法在两个地基上盖一座房子一样。

莫里哀的《伪君子》(Tartuffe)是一个很好的例子，用来解释一出戏是如何由前提发展而来。

《伪君子》的前提是：坑害他人者必将自掘坟墓。

这部戏的开场是柏奈尔夫人斥责第二任儿媳妇欧米尔以及她的孙子和孙女，原因是他们对答尔丢夫没有表现出足够的尊敬。答尔丢夫是由她的儿子奥尔恭领进家门的。答尔丢夫明显是个伪装成圣人的无赖，他的真正目的是得到奥尔恭的妻子，并将他的财富据为己有。然而，他表现出来的虔诚打动了奥尔恭，使他相信答尔丢夫就是救世主的化身。现在，让我们回到这出戏的最开始。

此处，作者的目的是尽快将前提的第一部分建立起来。

柏奈尔夫人（对达米斯，她的孙子）如果答尔丢夫说什么是有罪的，你尽可相信它就是有罪的。他是在寻

求将你引上天堂的道路，只要你愿意跟随他。

达米斯　我决不会与他作伴!

柏奈尔夫人　多么愚蠢又恶毒的话语!你父亲既爱他又信任他，这该使你也采取同样的态度。

达米斯　父亲也好，其他人也罢，都休想劝我爱他信任他!我厌恶这个家伙和他的做事方式，如果我不这么说那一定是口是心非。如果他再试图对我颐指气使，我一定狠狠砸碎他的脑袋。

桃丽娜（女仆）确实是这样，老夫人，真是令人气愤不平，一个毫不相识衣衫褴褛的穷光蛋居然在这里自居主人，掌管着整个房子呢。

柏奈尔夫人　我没有征求你的意见。（对其他人）如果他掌管了房子，对全家人来说都是件好事。

[这是全剧第一次暗示奥尔恭将自己的财富托付给答尔丢夫之后会发生什么事。][19]

桃丽娜　您也许觉得他是一位圣人，老夫人，但在我看来他更像个伪君子哩。

达米斯　我发誓他正是如此。

柏奈尔夫人　收回你们恶毒的话语吧，两位!我知道你们不喜欢他，但这是为什么？因为他看到了你们的过错，并且有勇气向你们指出来。

桃丽娜 他做的可比那多得多。他正千方百计地试图阻止太太和任何一位客人进行娱乐哩。就连仅仅只是接待一位普通的访客，他都能对太太大呼小叫，这到底有什么坏处呢？在我看来，这都是出于他对太太的嫉妒。

[是的，答尔丢夫是嫉妒了，我们在之后会发现这一点。莫里哀正一步步地为预设好的情节进行铺垫。]

欧米尔 桃丽娜，别胡说！

柏奈尔夫人 真是大错特错，胡说八道。想想你在暗示什么吧，真是大胆啊姑娘，为自己害臊吧。(对其他人)并不只答尔丢夫一人，而是整个街坊都对你们的过度宴请有意见。我的儿子一生中做过最明智的事情就是将尊敬的答尔丢夫带到这个家里来，因为如果有任何人能够让浪子回头，那就是他了。如果你们足够聪慧，你们就要听从他的劝告。你们所有的访客、晚宴和舞会都是魔鬼为使你们的灵魂堕落而铺陈的引诱。

欧米尔 为什么呀，母亲？我们从这些聚会里得到的快乐可是清清白白的。

如果你重读一遍前提，就会发现某个人(在这里就是答尔丢夫)会伪装成圣人，用满口的伦理教义来迷惑无辜的、有信仰的人(如奥尔恭和他的母亲)。一旦他得逞，就能够占有奥尔恭的财富，并使欧米尔成为他的情人。

在这部戏的开头，我们就能感受到这个幸福的家庭即将要面临一场可怕的灾难。我们还没看到奥尔恭，只有他的母亲在毅然捍卫这个假圣人。而奥尔恭作为一个理智的男人，一名前任军官，他是否能对一个陌生人推心置腹、完全信任到使其能对自己的幸福家庭造成巨大破坏呢？如果他确实如此信任答尔丢夫，那么作者已经成功地把前提的第一部分建立起来了。

于是，我们就见证了答尔丢夫是如何在自己的潜在受害者奥尔恭的帮助下，用微妙的手段将他引向一个万劫不复的深渊。奥尔恭会中招吗？我们还不知道。但我们的兴趣已经被勾起来了。让我们看看奥尔恭对答尔丢夫的信任是否如他母亲所述的那般坚定。

奥尔恭结束了三天的行程回到家。他遇到了自己第二任妻子的兄弟——克雷央特。

克雷央特 我听说你很快就到家了，于是在这里等待，希望能够见到你。

奥尔恭 你真好。但请你原谅我，在我们谈话之前，我要向桃丽娜问几个问题。(对桃丽娜)我不在的日子里一切都还好吧？

桃丽娜 不太好，先生。太太前天开始发烧，头也特别疼。

奥尔恭 是吗，那答尔丢夫呢？

桃丽娜 噢，他倒是好得惊人，完全健康。

奥尔恭 可怜的人啊。

桃丽娜 有天晚上晚餐的时候，太太病得太厉害了，一口都吃不下东西。

奥尔恭 啊，那么答尔丢夫呢？

桃丽娜 他能吃下一对鹌鹑和半只酱羊腿呢。

奥尔恭 可怜的人啊。

桃丽娜 夫人整夜整夜睡不着觉，我们不得不陪她坐到天亮。

奥尔恭 是啊，那么答尔丢夫呢？

桃丽娜 噢，他从饭桌上下来就直接睡了，从他发出的声音来判断，应该是香甜地一觉睡到天明呢。

奥尔恭 可怜的人啊。

桃丽娜 最后我们说服太太放了一点血，这倒是缓解了一些她的症状。

奥尔恭 很好，那么答尔丢夫呢？

桃丽娜 他的精神倍儿棒，第二天早晨吃早餐的时候一口气喝了四杯红酒，说是为了弥补夫人所失的血呢。

奥尔恭 可怜的人啊。

桃丽娜 所以，现在他们两位都很好，先生。而且您回来了，我现在就告诉太太。

奥尔恭 请吧，桃丽娜。

桃丽娜 (拱起后背)我不会忘了告诉她您听到她的病情后有多么担心，先生。(她离开了)

奥尔恭 (对克雷央特)我总觉得她说的这话有点无理。

克雷央特 好像是这样的，我亲爱的奥尔恭，但她这么说难道是毫无缘由的吗？我的天哪，兄弟，你怎么会对这个答尔丢夫如此着迷？你在他身上究竟看到了什么，使你对其他人完全不闻不问？

很明显，奥尔恭看不到答尔丢夫为他挖的陷阱。莫里哀精确无误地在这出戏的前三分之一处就建立起了自己的前提。

答尔丢夫挖下了陷阱，奥尔恭会掉进去吗？我们不知道，直到这出戏结尾之前，我们都无从知晓。

不用说，同样的准则也能决定一则短故事、一本小说、一部电影或者一出广播剧。

我们来看看莫泊桑[20]的短篇小说《项链》(The Diamond Necklace)，寻找其中的前提吧。

马蒂尔德是一个年轻自负的女人，虚荣爱幻想。为了参加舞会，她向一位富有的同学借了条钻石项链，却不慎把它弄丢了。由于害怕遭受羞辱，她和丈夫把他们获得的遗产进行抵押，借钱买了一条丢失了的同款项链。他们辛苦工作了十年，终于把借款还清。这时他们已经变得粗鄙、劳累、丑陋且衰老。后来，他们发现原本那条丢失的项链不过是件

玻璃制品。

这则不朽名作的前提是什么呢？我们认为这一切都始于马蒂尔德的爱幻想。爱幻想的人不一定是坏人。幻想通常都是幻想者因为没有勇气面对现实而采取的逃避行为，是行动的替代品。伟大的思想者也是幻想家，但他们将自己的幻想转化成了现实。例如尼古拉·特斯拉[21]，这位有史以来最伟大的电学奇才也是位伟大的幻想家，但他更是一位伟大的实干家。

马蒂尔德天性善良，却是位懒惰的幻想家。她的幻想没有为她带来任何益处，反而招致灾难。

我们必须对她的性格进行研究。她幻想着自己住在一座奢华的城堡里，在那里她就是一位骄傲的女王，所以她无法向朋友承认自己赔付不起丢失的项链，因为这会使自己蒙羞，对她来说死了都比这要好。所以，她必须买一条新项链“物归原主”，尽管这样一来，她与丈夫必须辛苦工作一辈子才能还清债务，但他们还是这么做了。她最终成为苦工是因为自己爱慕虚荣，这一特性也来源于她整日的痴心妄想。而她的丈夫出于对她的爱，也与她一起受苦。这篇小说的前提就是：逃避现实终要付出代价。

我们再来寻找阿德里亚·洛克·兰利[22]的小说《狮子上街》(A Lion is in the Street)的前提。

汉克·马丁在十分年轻的时候就决心成为一位伟人。他兜售图钉、丝带、化妆品，以此讨好人们，以便日后的利用。的确，一切都如他所愿，民众的大票支持使他顺利当上了州长。但之后他开始压榨人民，迫使人们奋起反抗，最终因遭受暴力而死去。

很明显，这则小说的前提是：冷酷的野心导致自我毁灭。

现在我们来看看《海军的骄傲》(Pride of the Marines)，这部影片改编自艾伯特·马尔茨[23]的故事。

这则故事讲的是在战争中因受伤而失明的海军阿尔·施密德。在康复医院里，人们无法劝服他回家与自己的未婚妻团聚，因为他觉得自己已是废人，对她来说只是个拖累。但他还是被人骗回了家，爱人的呵护备至令他慢慢放下心结，他开始坚信即便是失明自己也仍然会有用武之地。之后，他真的顺利找到了一份工作，并计划着结婚。更可喜的是，尽管医生已经放弃为他找回视力，他却渐渐能看到一些东西了。

前提：爱的奉献能够战胜绝望。

这部影片本可以很成功，但遗憾在于，阿尔·施密德和剧中其他人物一样，直到影片结尾观众都没弄明白他们在为什么而努力，也不知道阿尔是如何失明的。这类信息的补充其实能够很大程度地加深故事的深度。

格维萨林·格雷厄姆[24]的小说《人间与天国》(Earth and High Heaven)讲的是一个非犹太裔的加拿大少女爱上了一名犹太律师的故事。由于这名律师的宗教信仰，少女的父亲拒绝接纳他，并尽己所能地去破坏这段感情。虽然这对父女以往的关系非常紧密，但这位少女最终不惜与家庭决裂，选择嫁给自己的爱人。

前提就是：狭隘导致孤立。

并不是所有的例子都有着很高的文学价值，但它们有着定义明确的前提，而这对所有优秀的写作来说，都是必须的。没有了前提，你将会无从深入人物。一个前提必须包含：人物、冲突和结局。如果前提不够明确清晰，那么这些因素都将无从知晓。

你还需要记住一件事，前提并不需要是一则普世真理。贫穷并不总是导致犯罪，但如果你选择了这个前提，在你的作品里它就是真理。这一原则适用于所有前提。

前提就是一出戏的整体构思，也是开端。前提是一颗种子，种下什么类型的种子就会长出什么类型的果子。前提不应该突兀于全文，而使人物都变成木偶，使冲突都成为机械的设置。在一个脉络清晰的戏剧或故事中，前提、故事和人物相互交融，浑然一体，并无分明的界限。

罗丹，那位伟大的法国雕塑家，刚刚完成巴尔扎克的雕像。这个人形雕像穿着长袍，袖子又长又宽，双手交叠在胸前。

罗丹后退一步，筋疲力尽，却也心满意足，满意地打量着他的作品。真是一件杰作！

与其他艺术家一样，他需要与别人分享他的喜悦。尽管当时是凌晨四点，他依然急忙叫醒了一个学生。

这位大师越发兴奋，冲上前等待年轻人的反应。

学生的目光渐渐集中在了那双手上。

“真好！”他喊道，“多美的手啊……老师，我从没见过这么完美的一双手！”

罗丹的脸色暗了下去。片刻之后他冲出了工作室，不久又带回来一个学生。

他的反应几乎也是一样的，在罗丹急切的注视下，

学生的视线紧紧地锁定在雕塑的手上，久久没有离开。

“老师！”学生恭敬地说，“只有上帝能创造出这样的手啊，他们真是栩栩如生。”

很显然，罗丹并没有预料到这样的情况，他再一次离开，似乎显得有些狂躁。随后他又拖着另一个不明所以的学生回来了。

“这双手啊……这双手……”这个刚到的年轻人惊呼道，语气与其他人一样毕恭毕敬，“如果您从没做过别的作品，老师，光是这双手就能使您永垂不朽。”

罗丹的心里一定有什么地方崩塌了，他发出了一声沮丧的叫喊，冲到工作室的一角，抓起一把吓人的斧头走向那座雕像，看起来就要把它砸碎似的。

学生们都吓坏了，纷纷上前阻拦。但在疯狂的驱使下，他用超人般的力量挣脱了他们。罗丹冲向那座雕像，瞄准目标一挥斧头，把那双俊美的手砍了下来。

随后，他转向了那些被惊呆了的学生们，目光灼灼。

“傻瓜！”他喊道，“我不得不毁掉这双手，因为它们有了自己的生命，就不属于这个作品了。要记住，要牢牢记住：不能有哪个部分比整体更重要！”

这就是为什么竖立在巴黎的巴尔扎克雕像没有双

手。长长的宽大的袖子看似包裹着那双手，实际上，因为它们看起来比整个人像更为重要，所以，罗丹把它们砍了下来。

前提，或者剧本里的任何一个部分，都不能拥有独立的生命。所有的元素都应该浑然成一个和谐的整体。

[1] 费迪南·布伦退尔(Ferdinand Brunetiere)，法国戏剧理论家。

[2] 约翰·霍华德·劳逊(John Howard Lawson)，美国剧作家、理论家。

[3] 布兰德·马修斯(Brander Matthews)，美国戏剧评论家、作家、教育家。

[4] 乔治·皮尔斯·贝克(George Pierce Baker)，美国戏剧教育家。

[5] 小仲马(Alexandre Dumas. Fils)，法国戏剧家、小说家。

[6] 挪威戏剧家。

[7] 美国剧作家、编剧。

[8] 美国剧作家。

[9] 译名及人名参考自中国戏剧出版社1982年出版的林疑今译本。

[10] 爱尔兰剧作家。

[11] 爱尔兰剧作家。

[12] 摩西·L. 梅尔文斯基(Moses L. Malevinsky)，犹太戏剧律师。

[13] 菲利普·巴里(Philip Barry)著。

[14] 山姆森·雷佛森(Samson Raphaelson)著。

[15] 克利福德·奥德茨(Clifford Odets)著。

[16] 威廉·萨洛扬(William Saroyan)，美国小说家、剧作家。

[17]　莉莲·海尔曼(Lillian Hellman)，美国编剧、演员。

[18]　莫里哀(Molière)，法国喜剧作家、演员、戏剧活动家。

[19]　本书所引出现在剧本中的中括号内容，均为作者拉约什·埃格里的分析、论述，并非剧本原文内容。

[20]　居伊·德·莫泊桑(Henri René Albert Guy de Maupassant)，法国批判现实主义作家。

[21]　尼古拉·特斯拉(Nikola Tesla)，塞尔维亚裔美籍发明家、机械工程师、电气工程师。

[22]　阿德里亚·洛克·兰利(Adria Locke Langley)，美国作家。

[23]　艾伯特·马尔茨(Albert Maltz)，美国编剧。

[24]　格维萨林·格雷厄姆(Gwethalynn Graham)，加拿大作家、社会活动家。

第2章 人物

1 框架结构

在前一章里我们讨论了前提作为写好戏剧的首要步骤之必要性。在接下来的章节中，我们将讨论人物的重要性。我们会对一个人物进行深入剖析，试图寻找这些我们称之为“人”的生物都包含有哪些元素。人物是我们研究的基本素材，我们必须尽可能透彻地了解人物。

亨利克·易卜生在谈论他的写作方法时是这么说的：

我在写作时必须一个人待着，如果这部戏里有八个人物需要处理的话，我已经拥有足够的社交了，他们会充实我的生活，我也必须学着去了解他们。与他们熟识的过程漫长且痛苦。我的规矩是，一部戏里必须有三个彼此完全不同的角色。我是指在角色性格上，而不是在塑造手法上的不同。当我静下心来研究材料时，感觉像与人物们同去一趟火车旅行，慢慢加深对他们的了解。首先要建立初步的认识，之后便开始天南海北地聊天。那么，当再一次提笔写作的时候，我对所有事情都已掌握得更加清晰，如同与他们在温泉疗养院相处了一个月一样。对他们性格中的鲜明特点，以及其他小特性都了如指掌。

易卜生看到了什么呢？当他在说“我已经抓住了他们性格里的鲜明特点，以及每个人的小特性”时又意味着什么呢？我们姑且不对某一个特定的人物进行挖掘，先来看看所有人物身上应该具备的共有属性。

每个物体都有三个维度：长度、高度、宽度。而人类还有另外的三个维度：生理、社会和心理。如果这三个维度的信息不全面，我们很难对人物进行评估。

在你对角色的研究中，仅仅明确了他是粗鲁还是礼貌，是信仰宗教还是无神论者，他是有道德的还是堕落的，这都远远不够。我们需要了解为什么一个人会成为现在这样，以及为什么不论是否出于自愿，他的性格都一定会持续不断地改变。

以复杂程度排序，第一个维度是生理维度。一个驼背的人与体形完美的人看到的世界完全相反，这个说法其实毫无根据。跛脚的人、盲人、聋子、丑陋的人、美丽的人、高个子和矮个子……每个人看待世界的态度与其他人都迥然不同。病人会认为健康就是生活最好的馈赠，而健康的人则轻视健康的重要性，甚至从未关注过健康。

生理结构的不同使得我们对生活的看法千差万别，这种影响是深入骨髓的，它令我们变得更加宽容或狭隘，更加谦逊或傲慢，与精神的发展紧密相连。作为我们自卑感与优越感的基础，这是三个维度中最明显的那一个。

社会维度是必然研究的第二个维度。如果你出生在一个地下室里，你的游乐场所是城市肮脏的街道，你对世事的反应与那个从小在漂亮干净环境下长大的孩子肯定不一样。

但我们还无法清晰地说出你与他或隔壁家小孩的具体差异，除非我们对你进行更加深入的了解。你的父亲是谁？母亲是谁？他们身体是否

抱恙？他们的收入情况如何？你的朋友是谁？你是如何影响他们的？你喜欢什么样的衣服？你读什么样的书？你去教堂吗？你吃什么，想什么，喜欢什么，不喜欢什么？从社会学的角度来讲，你究竟是谁？

第三个维度——心理，是前两者的产物。在它们的共同作用下，催生出了人物的野心、挫折、性情、态度、情结等等。于是，心理就成了第三维度。

如果我们希望理解任何一个个体的行为，就必须研究迫使他做出这个行为的背后动机。我们首先来看看他的生理结构。

他生病了吗？他也许患有自己都不知道的慢性病，但作者必须知道这事，因为只有这样他才能够了解这个人物。这个疾病会影响这个人看待事情的态度。我们在生病时、在康复期以及在完全健康的时候，所做的行为肯定是不一样的。

这个人长着招风耳、鱼泡眼、手臂上毛发浓密吗？这些因素都有可能影响他的观念，并影响着他每一次的行动。

他是否讨厌关于歪鼻子、大嘴巴、厚嘴唇或者大脚丫的话题呢？也许是因为他自己就拥有其中一种缺陷。如果一个人天生就带有这样的生理缺陷，而另外一群人嘲笑了他，肯定会有第三方对此感到气愤。有一件事可以肯定，就是没有人能摆脱这种缺陷的影响。人物的这种特性是否会导致他对自己产生失望呢？它也许会影响他的观点，加速他与别人的冲突，或者使他萎靡不振，逆来顺受。总而言之，这肯定会对他产生影响。

尽管生理维度如此重要，但这也只是整体里的一部分。我们不能忘记把人物的生理条件相关的社会背景一并纳入考虑，这两者会相互补充、相互联结产生第三维度：心理状态。

对于广大群众来说，性变态者就只是一个性变态者。但对于心理学家来说，他是自己的成长环境、生理条件、遗传特性以及受教育程度的共同产物。

如果我们知道这三个维度能够为人类的每一个行为提供理由，我们就能很轻易地写好任何一个人物，对其动机追根溯源。

分析任何一部经由时间沉淀之后的作品，都会发现它们被铭记并广为流传，都是因为其中的人物包含了这三个维度。一旦舍弃了其中任意一个维度，不论你的情节有多么刺激，不论在商业领域是否成功，从文学的角度来看，你的剧本都是不成功的。

当你在日报上读到戏剧批评的时候，你会反复看到这样的词汇：乏味的、没有说服力的、脸谱化的人物(指的是人物性格塑造得很糟糕)、千篇一律的情境、无聊透顶。这些问题必然都起始于一个原因：人物缺少这三个维度。

如果你的戏被指责为老调重弹，别认为你一定要去寻找更好的情境。一旦你通过这三个维度把人物塑造得十分立体，你就会发现它们不仅能够使戏剧作品变得深受欢迎，而且这一方法同样可以应用于小说的写作中。

许多文学作品里都拥有这样三维信息完备的人物。比如哈姆雷特，我们不仅知道他的年龄、他的外貌、他的健康状况，也能轻易推测出他的喜好。他的社会属性和背景是这出戏的驱动力，我们知道当时的政治环境，知道他父母的关系，也知道在戏剧开始之前发生的事件以及对他造成的影响。我们知道他的个人前提，也知道这个前提的动机。我们了解他的心理，并清晰知道他的心理状态是如何受他的生理条件和社会背景所影响的。简而言之，我们对哈姆雷特的了解也许比对自己的了解还要深入。

莎士比亚笔下的那些伟大戏剧都是建立在人物之上的：麦克白、李尔王、奥赛罗，以及其他角色，都是三维人物的绝佳案例。

此处，我们并不是在评析戏剧名作。显而易见，每个作家都在创造人物，在任何一部作品中皆是如此。后续章节会详细分析他们是如何成功创造出人物的。

欧里庇得斯[1]的《美狄亚》(Medea)就是一部关于人物如何构建情节的绝佳范例。作者不需要安排爱神来使美狄亚爱上伊阿宋。虽然当时展现神明的干预是一种惯例，但就算没有神的干预，人物的行为也是合乎逻辑的。美狄亚，或者任何一个女人，都会爱上对自己有吸引力的男人，并可能为爱作出一些令人难以置信的牺牲。

美狄亚为了爱情杀死了自己的哥哥。不久之前，在纽约，一个女人把自己的两个孩子引诱进森林里，割开他们的喉咙，点燃了他们身上的汽油。这一切也是为了爱情，并没有超自然力量的干涉，仅仅是那些老掉牙的交配本能从中作祟。如果我们了解到这一背景以及这位现代美狄亚的生理条件，她的可怖行径对我们来说也是能够理解的了。

以下是一份指南，我们来看看一个三维信息完备的人物，其框架结构应该是什么样的：

◇◇◇生理维度◇◇◇

1.性别。

2.年龄。

3.身高体重。

4.发色、眼睛颜色、肤色。

5. 体态。

6. 外表：英俊美貌、超重或者过瘦、干净整洁、令人愉悦、不修边幅。头部、面部和四肢的形状。

7. 缺陷：畸形、生理异常、胎记、疾病。

8. 遗传特征。

◇◇◇社会维度◇◇◇

1. 阶级：下层阶级、中产阶级、上层阶级。

2. 职业：工作类型、工作时长、收入、工作状态、是否加入工会、对组织的态度、是否适合这份工作。

3. 教育：教育程度、学校类型、成绩、最喜欢的学科、成绩最糟糕的学科、天分。

4. 家庭生活：父母的生活状况、收入水平、孤儿、父母分居或离婚、父母的爱好、父母的精神状况、父母的不良行为，是否疏于管教。人物的婚姻状况。

5. 宗教信仰。

6. 种族、国别。

7. 在社群中的地位：是不是朋友、俱乐部或者体育运动中的领导者。

8. 政治派系。

9. 娱乐、兴趣：阅读的书籍、报纸、杂志等。

◇◇◇心理维度◇◇◇

1.两性生活、道德标准。

2.个人前提、目标。

3.挫折、重大的失望。

4.性情：暴躁的、随和的、悲观的、乐观的。

5.对生活的态度：逆来顺受的、激进的、失败主义的。

6.情结：自卑感、拘束感、迷信、恐惧感。

7.外向的、内向的、中间性格的。

8.能力：语言能力、天赋才能。

9.品质：想象力、判断力、品位、仪态。

这是一个人物的框架结构，作者要尽可能详尽地罗列各项信息，并在此基础上建立人物。

问与答

问：我们要如何将这三个维度融合成一个整体呢？

答：就拿西德尼·金斯利的《死角》为例。所有人物中只有一个人存在生理问题，但他没有因为生理差异而产生任何严重的情结。那么，在他们的生活当中，环境就是决定因素，英雄崇拜、缺少教育、衣不蔽体、得不到足够的照料，尤其是那逃不开的贫穷和饥饿会造就他们的世界观，影响他们对社会的态度以及个人行为。这三个维度共同塑造出了这样一种鲜明的性格。

问：相同的环境对每个孩子的影响是一样的吗？还是因为每个孩子都各不相同，所以造成的影响也不一样？

答：不会有任何两个个体的反应是一样的，因为没有任何两个人是一样的。一个少年全力以赴地参与抢劫，因为他把犯罪看作是为将来华丽的黑帮生活所作的准备；另一个参与其中的少年则是出于忠诚、恐惧，或者是为了建立自己勇敢的名声；此外，还有一个孩子深知其中的危险，但这已是他所能想到的唯一脱离贫穷的办法了。这些个体之间微妙的生理条件差异以及心理状态差异会导致他们对同一社会情境作出不一样的反应。科学会告诉你，不存在两片一模一样的雪花，大气层中一丝微弱的干扰，如风的方向、雪花下落的位置，都会改变它们的形状。因此，雪花的图形会有无穷无尽的变体。同样的法则对我们大家都适用。无论一个人的父亲是否天性慈祥，或者只会在偶然的些许场合里流露出温情，又或者从来都是行峻言厉，这些都会对孩子的成长产生深远的影响。如果一个孩子在成长历程中最幸福满足的时刻都是父亲表露慈爱的瞬间，虽然这个影响由于太过微妙以至于会难以察觉，但人物的每一个行为都与曾经某个特定时刻下的情境密切相关。

问：是否存在一些行为的发生是与这三个维度毫不相关的？我注意到自己时常无故地低落或兴奋。经过仔细观察，我试图去寻找这种神秘情绪的源头，但失败了。我可以确信这些状态在我的经济并无压力或者精神并不紧张的时候也常有发生。您在笑什么？

答：你让我想起了一位朋友，他是一名作家，跟我说过自己的一件怪事。这件怪事是在他30岁时发生的。他当时很健康，作品也获得了认可，挣的钱甚至都不知道该怎么花。那时他已经结婚了，深爱着自己的妻子和两个孩子。有一天，他突然惊讶地意识到，他对家庭、事业甚至自己的生活前景毫不在乎。他无聊得快要精神错乱了。阳光下没有一件事使他感到有趣，他无法忍受日复一日、百无聊赖、死水般的日常：每

天都是同样的女人、同样的食物、同样的朋友，夜以继日的报纸上也满是同类的凶案故事，这一切快把他逼疯了。这就跟你的情况一样令人费解。是因为不再爱自己的妻子了？他也想过这个可能性，并且验证了一番。当他背叛了妻子之后，却发现自己的新恋情并不能实质性地将他从生活的深渊之中拯救出来。于是他停止写作，拒见友人，选择结束生命。这个想法并非出于绝望时的冲动，而是经过长时间冷静分析后的理智决定。他想，在他出生前的几百万年里，地球一直在运转，在他死去之后依然会继续，那么他在天命之前提早些离开又有何妨？

于是他把家人送到一位朋友家里，之后便动笔写他的绝笔信，向妻子阐述自己自杀的理由。这封信可不好写，因为看上去毫无说服力，于是他费尽心思进行修改，仿佛从来没有写过戏似的。突然，他感受到一阵尖锐的痉挛，一阵难以忍受的疼痛持续不断地从腹部袭来。他发现自己正处于一种尴尬的境地。他想要自杀，但死于胃痛未免太过愚蠢。另外，他还想写完这封信呢。

于是，他决定先去通便缓解一下疼痛。当他返回桌边，想要继续写信时，发现自己比之前更难下笔了，此前精心构思过的绝妙理由在现在看来甚至有点愚蠢，他也开始注意到在书桌上舞动的灿烂阳光，以及投射在街对面楼房上的交错光影。树木从未像这般郁郁葱葱，生命也从未像现在这般宝贵。他想要看，想要闻，想要感觉，想要行走……

问：您是说他完全丧失了自杀的念头？

答：确实如此。他发现自己脱离了那个桎梏着的身体，而获得了一百万个活下去的理由。他重获了新生。

问：也就是说，生理条件确实能够左右人的思想，甚至影响他的生死。

答：这就需要问你的家庭医生了。

问：在我看来，并不是所有身体上或思想上的反应都源于生理或经济原因。我知道一个例子……

答：我们都知道很多这样的例子。比如说，某某爱上了一个迷人的姑娘。他的爱慕只是单相思，于是感到低落沮丧，并患上了重病。但为什么会这样呢？在很多人的口中，爱是缥缈的，不受限于金钱或者物质上的贫瘠。我们是否应该更深入地考察一下？如同其他情绪一样，爱情是由大脑产生的。然而，不论人们怎么看待，大脑都是由组织、细胞和血管所构成，这完全是生理上的层面。最微小的生理差异会首先发生在脑部，并会即时作出反应。一连串的失望情绪会对实体的大脑产生影响，并将信息传递给身体。要记住，不管是多么虚无缥缈的爱，也会对生理功能造成影响，例如消化、睡眠等。

问：但万一情绪完全不是生理性的呢？假设其中没有任何欲望的因素呢？

答：所有的情绪都会对生理产生影响。让我们拿最高贵的情绪，也就是母爱来举例吧。假设一位母亲没有经济负担，家庭富裕、身体健康、生活幸福。她的女儿爱上了一个小伙子，这位母亲认为他更像是个拖累，而不是值得攀附的高枝。其实从任何一个角度来看，他都不差，只是在这位母亲看来并不那么合适。但女儿却跟他私奔了。这令母亲感到震怒，随之而来的是苦涩的失落感、羞愧与自我怜悯。这些情绪不断积累直至爆发，日渐频繁，导致身体的抵抗力不断下降，最后招致疾病，落下病根。

问：是否任意一个心理上的反应都是您这三个维度共同作用的结果呢？

答：我们来思考一个问题。为什么这位母亲如此坚定地拒绝女儿选择的丈夫呢？是因为他的外表吗？也许吧，但大部分的母亲在看到自己的女婿并不是个美男子时都会隐藏自己的失望。除非他真的丑得像个怪物，否则外表一般不会引起强烈的反应。但不论如何，母亲对于外表的介意都是源于她自身的经历与审美，也许是受到她父亲兄长的长相或她最喜欢的电影明星的影响。

当然还有一个最为可能导致母亲拒绝的原因，就是年轻人的财务状况。如果他不能给女儿提供优渥的生活，甚至完全不能支持她的生活，母亲就会开始为女儿和自己担心了。就算她能够帮助女儿远离贫穷，也无法让朋友们停止讥笑这门不当户不对的婚事。她或许资助过这个男孩做些买卖，却发现他对经商一窍不通，还将她的积蓄赔个精光。又或者这个年轻人英俊帅气，经济也很稳定，却属于另一个族群呢？那么，出于作为母亲的本能，她必将反对这门亲事。因为很可能她的脑海里涌起了大量来自过去的记忆：关于不被社会接纳的警告，关于两个族群之间神话传说上的寓言之差异，以及那些关于信仰和毫无根据的大男子主义的无理教条。

你可以想到任何一种理由，从这个年轻人的生理条件，到他曾祖父的出生地……但无论如何，你都会发现这位母亲反对的一切理由都是基于自身的生理条件或者所处的社会背景而得出的。不论是关于她，还是关于他。你尽管去尝试，但一定会回到这三个维度上来。

问：这个三维理论是否会限制作者取材的范围呢？

答：恰恰相反。它会为你提供意想不到的角度，启发着你通过全新的视角去探索和观察这个世界。

问：在框架结构中，您提到了身高、年龄、肤色。所有的这些都应该收录进剧本吗？

答：你作为作者必须了解这些，但不一定要在剧本中提到它们。这些特性会经由人物的行动而传达，并非通过介绍性的材料。一个六英尺高的男人，他的处世态度与一个四尺八英寸高的人肯定大相径庭。而脸上坑坑洼洼的女人对于世事的反应肯定也与那些因美貌而声名在外的少女有所不同。你必须了解笔下人物的每一个细节，也要了解在每种情况下他会怎么做。

你的戏里发生的每一件事都必须直接来源于你选定的那个人物，他必须有坚定的意志力帮助你证明前提。

2 环境

有朋友邀请你参加聚会，你稍作犹豫，说道：“好，我会参加。”你的发言并不是在摆架子，而是通过一系列复杂的心理过程而作出的回答。

你接受邀请也许是出于寂寞，试图逃避一个无聊的夜晚；也许是被过剩的精力所驱使；也许是迫于应付社交的无奈；也许你觉得混迹于人群中能够忘却某个难题并带来新的希望，或者为了激发一些灵感。然而事实上，光是一个简单的“是”或“否”的答复，都是通过我们对所处的虚构或真实环境、我们的心理状态或生理条件以及经济状况进行复杂精妙的审视、评估、调整之后而得到的结果。

词汇有着复杂的结构。我们流畅地运用着各类词汇，却没意识到它们其实是由多种元素构成的复合体。例如，让我们对“幸福”一词进行解构，来了解彻底的幸福都是由哪些要素构成的。

如果一个人无所不有，唯独没有健康，他会“幸福”吗？显然不会，因为我们讨论的是极度的幸福，彻底的幸福。所以，健康必须纳入“幸福”的必要元素。

如果一个人一无所有，只拥有健康，他会“幸福”吗？几乎不会。他也许会感到开心、欢喜、自由，但不会感到全然的幸福。要记住，我们在此讨论的是最纯净的幸福。正如你收到一个期待已久的礼物时，感叹道：“啊，我真幸福!”其实你体会到的并不是幸福，这只是愉悦、满足、惊喜，但不是幸福。

那么我们可以确信，除了健康之外，人们还需要一份工作，来支持

他过上舒适的生活。我们默认这个人不会在工作中遭受折磨，否则他也失去了幸福的可能。那么现在，幸福包含了健康和理想的工作这两个元素。

一个人如果拥有了这两个元素，却不能感受到人世间温暖的情感，又会如何？我们需要对这一点作出说明：人人都需要一个为他所爱并且也爱着他的人。就让我们把爱也列入幸福的元素吧。

如果你已经有了一份工作，尽管你为此感到满意，但它却没有升职的空间，你会幸福吗？如果你的未来毫无发展前途和提升的空间，仅有一份好的工作、健康和爱就足够了吗？我们认为这依然不够。也许你的职位永远不变，但如果你心怀希望则依然能感到幸福。于是，我们把希望也纳入幸福的元素。

目前我们的配方如下：健康、理想的工作、爱与希望就等于幸福。其实还能进行细分，但这四个主要元素已经足以证明一个词就是许多元素的综合产物。当然，“幸福”一词的定义也会随着地点、气候及其他特定背景而产生无数变异。

原生质是最简单的一种生命形态，但它依然包含了碳、氧、氢、氮、硫、磷、氯、钾、钠、钙、镁、铁。换句话说，简单的原生质包含的元素与复杂的人类是一样的。

与人类相比，我们认为原生质十分“简单”。然而，与无生命的事物比起来，原生质又是复杂的。从复杂程度来说，它既属于高程度范围，又属于低程度范围。自相矛盾吗？不，自然界中的任何事物都是如此复杂。矛盾和力的相互作用法则使运动成为可能。从本质上来讲，生命就是运动。

假设，与我们的认知相反，在时间之始，原生质并不进行运动，又

会发生什么呢？什么都不会发生。它将不会存在，生命也不可能存在。通过运动，生命能够向着更高级的生命形式不断进化与演变，而它们的具体形态则由地点、气候、食物的类型与数量、生存环境的光线明暗来决定。

如果为一个人提供生活所需的全部要素，仅对其中某一项作出改变，比如温度或光线，你就会完全改变他的生活。如果你不相信，可以自行检验。假设你很幸福，拥有幸福的四个必需元素，那么，请你蒙上双眼，隔绝所有的光线，坚持24小时。这时，你依然健康，依然拥有工作，依然深爱生活，依然心存希望。你还知道在24小时之后自己就能卸下眼罩，毕竟你不是真的失明，只是自愿阻断视线。然而，这个实验仍能使你彻底改变生活态度。

如果你选择体验一天失聪的感觉，或是暂时不使用自己的四肢，效果也是相同的。如果连着几个月只吃某一样喜欢的食物，其他什么也不吃，哪怕只是这样吃上几周时间，会有什么反应？从今往后你会对它彻底厌恶。

如果你被迫睡在爬满虱子、污浊不堪的房间里，只能身披几缕破布躺在脏兮兮的地上，或是仅有一张床垫，这会使你的生活产生巨大的改变吗？毫无疑问。就算只在污浊的环境里待上一天，你都会大大加强对整洁和舒适的重视。

看来，人类对环境的反应与所谓最原始的生物完全一致，正如它们会根据环境的压力来改变自己的形状、颜色及生命形态。

我们如此大费周章地强调环境，因为在我们理解人物变化时，环境是最重要的切入点。人物总是处于永恒的变化中。在人们井然有序的生活里，最微小的动静都会致使失衡，引起人们精神的波动，如同用一片薄石在静谧的湖面打起水漂，其无限扩散的涟漪会不断绵延至远方。

确实，正如我们在前文里试图证明的那样，所有人都会被他所处的环境、健康状况和经济基础所影响。那么很明显，既然万事万物都处在永恒的变化中(也包括人们所处的环境、健康状况和经济基础)，人也一定会随之改变。实际上，人才是这永恒变化的中心。

不要忘记这个普世的真理：一切都是变化的，只有变化是永恒的。

举个例子，一位富有的干货商人过着美满的生活。他的事业正处于上升期，妻子和三个孩子也过得十分幸福。实际上这已经是个很罕见的例子，甚至不太现实，但可以很好地阐释我们的观点。他与他的家庭过着富足的生活。然而有一天，一名实业家发动了一场运动，试图降低工人薪水，并摧毁工会。我们的主人公认为这是一件明智之举。他认为那些工会里的工人最近十分狂妄自大，如果形势再这样发展下去，工人们很可能会接管这个产业，并毁掉整个国家，而我们的主人公也必将遭受损失，所以他认为自己与家庭正处于危险之中。

危机在不断蔓延，他开始愈加关注这起事件。他可能猜到，这种恐惧是由一小部分富有的实业家制造的，因为他们希望降低工人工资，为此，还花了大把的钱将这种恐惧散播至全国各地。如此铺天盖地的洗脑宣传自然也影响到了我们的主人公。他想要贡献自己的一份力，拯救国家于水火，于是也降低了工人的薪资，却没有意识到这一举动不仅引起雇员们的反感，也将自己推向了自毁生计的深渊。随着购买力的降低(当然这是他自食其果)，他的生意也将首当其冲遭受影响。

假使我们的主人公知道这些人葫芦里卖的都是什么药，并没有给他的工人降薪，也依然会受到波及。因为雇主们的减薪行为会引起大规模反抗，所以不论他是否愿意，局势的改变都会对他造成极大的影响，并且殃及他的家庭。他无法像过去那样为他们提供优渥的生活了，因为随着大环境的动荡，资金来源也日渐减少。可以预见，这将引起一些家庭成员之间的纷争，甚至这个家庭会因此决裂。

发生在欧洲或亚洲的一场战争、在旧金山举行的一次游行或是希特勒对某些民主国家发起的袭击，都一定会对我们造成影响，不论我们是否在场。因为人类终究要为自己的行为买单。我们痛苦地发现，就算看起来最不相干的两件事，实际上都彼此关联，与我们也都有或深或浅的联系。

谁也逃脱不了这种联系，不论是我们的干货商人，或是其他任何一个人。

就连银行和政府也同样会受到波及。这在1929年的经济大萧条中可见一斑，当时，人们的经济损失不可计数。在第一次世界大战之后，一个个政权接连倒台，取而代之的是新的政权与体制。你的财产和投资在一夜之间归零，就连人身安全都失去保障。而这种悲惨遭遇在当时的世界极为普遍。

也就是说，人物是来自自身生理条件及所处环境的影响之总和。看看那些花儿吧，在生长期间，它们接受的光照不论是来自清晨的阳光、正午的烈日还是黄昏的夕照，成长的结果都会有很大不同。

我们的想法时常会受制于外界的影响(或者时常会被环境的影响所左右)，其程度丝毫不亚于身体的生理反应。正如那些看似已经被我们遗忘的早年记忆，却依然深深地植根于脑海中，以致不论我们如何努力去摆脱过去的影响，规训自己的天性，却仍然无法挣脱它的掌控。不论我们如何尽力去保持公允，这种无意识的记忆始终左右着我们的判断。

在《动物学》(Animal Biology)中，伍德拉夫[2]说道：

除非将原生质与其所处的环境联系起来，否则我们无法对它们进行辨认。不论它们以何种形态呈现，从外

表都能够直接或间接地反映出它们个体之间生长环境的差异和自身活动的差异。

看着那些撑着五彩缤纷的伞走在雨中的女人，你会注意到雨伞的颜色正映射在她们的脸上。童年的那些所见、记忆和经历都是我们生命经验的一部分，它们如同雨伞投射在女人脸上的色彩一样，投射在我们的脑海中，左右着我们的思维。在这种投射的作用下，我们对万事万物逐渐形成了自己的看法。也许我们会反抗这种童年经历带来的影响，用理智与其斗争，甚至为此做出一些违背天性的行为，但我们的一举一动依然反映着我们曾经经历过的一切。

生活就是变化，最微小的干扰都会改变整体的态势。当环境发生变化，人们也随之改变。如果一位男青年在恰当的情境遇见了一位年轻女士，他们在文学、艺术或者运动方面有着共同兴趣，他或许会被她吸引。倘若这种共同兴趣还会逐渐加深，那么他们会因为彼此非常投缘而产生爱慕之情。随着这种心意相通不断发酵，在他们意识到之前，这将会发展成对彼此的依恋，这是比前两者更深层的情感。如果继续保持这种和谐的状态，那么依恋将转变为痴迷。痴迷还不是爱情，但也在渐渐向爱靠近。直到它转变成为忠诚、深刻或依赖，后者已经可以算作是爱了。爱是最后一个阶段，但爱还需要通过为对方做出牺牲来检验，因为真正的爱是为了所爱之人能够承受任何困难的能力。

如果一切顺利，这两人的感情会沿着上述方向不断发展。他们也许会结婚，从此幸福地生活在一起。但假设，当这对年轻的情侣走到相互依恋这一步时，一个多嘴的人故意向那位男青年透露，这位女士在遇见他之前曾与别人有染。如果他在此前有过类似的糟糕经历，便会彻底止步与这位女士的交往。他会从依恋转为冷酷，直至厌恶。如果这位女士为此毫不在意，并对过去全无悔意，那么这种厌恶还会发展成怨愤，最后成为憎恨。另一方面，如果男青年的母亲有过和这位女士相似的经

历，但在那之后却成了比之前更好的妻子和母亲，那么这位男士的依恋或许会更迅速地转变为爱意。

这一场看似单纯的爱情会受到种种因素的影响，二人拥有的财富多寡、工作的稳定与否都会改变它的发展轨迹，身体健康或罹患疾病都会相应地促进或减缓爱情走向圆满。两个家庭的资金状况和社会地位亦会影响二人的交往过程。就连那些遗传因素也可能会打乱它的进程。

每个人都处于永恒的波动与变化之中。本质上，没有什么事物是永恒不变的，尤其是人类。

我们此前已经指出，人物是来自自身生理条件及所处环境的影响之总和。

3 辩证法

辩证法是什么？这个词来自古希腊语，本意指交谈或对话。后来，雅典的居民认为交谈是一种卓越的艺术，通过交谈能够发现真理，于是他们开始互相比试，以寻找最好的健谈者，或称辩论能手。在所有希腊人中，苏格拉底[3]是最出类拔萃的那一位。我们能够在柏拉图[4]的《对话录》(Dialogues)中一览他的风采。通过反复研读，其辩论艺术的秘诀便得以显现。苏格拉底发现真理的过程如下：首先他提出一个命题(proposition)，然后找出它的矛盾之处(contradiction)，随后根据这个矛盾点修改命题，再找出新的矛盾点，这个过程会不断循环往复。

让我们深究这个方法。对话的发展由三个步骤组成。首先，对于一个命题的陈述，叫作正题(thesis)。随后，提出这一命题的矛盾之处，叫作反题(antithesis)，也就是原始命题的对立面。现在，需要解决这种对立，就必须对原始命题进行修订，并形成第三个命题，叫作合题(synthesis)，这是原始命题及其对立面的结合体。

这三个步骤：正题、反题及合题，是所有运动的法则。所有持续运动的事物都在不断地自我否定。通过运动，所有事物都会向着它的对立面进行转变，现在成为过去，未来成为现在。不存在完全静止不动的事物。

一切事物的存在，其根本就是持续的改变。所有事物最终都会走向它的对立面。改变是迫使事物运动的驱动力，而运动本身也会变得与之前不同。过去变成了现在，并共同决定未来。新生命诞生于旧事物，这个新生命就是旧事物及导致其灭亡的对立面的结合体。这样的对立使得改变持续发生。

人类看起来就是所有矛盾的结合体。一个人本来计划着做一件事，转头又去做了另一件。你明明爱着一个人，却偏以为是恨着对方。被压迫、被羞辱及被打压的人也依然会对那些压迫、羞辱、打压他们的人抱有同情和理解。

我们该如何解释这种矛盾呢？

为什么朋友转而与你为敌？为什么儿女会反抗父母？

一个男孩离家出走，只因为他的妈妈坚持要他打扫他们肮脏破旧的两房公寓。他讨厌打扫卫生，但他又对自己助理看门人这个职位感到满意。实际上，他的主要职责就是打扫大宅子的走廊和过道。这是为什么？

一个12岁的小女孩嫁给了年过半百的男人，并感到由衷地开心。一名盗贼成了值得尊敬的公民，一位富有的绅士却成了盗贼。一个女孩出身于正派又体面的家庭，却步入黑道沦为妓女。这些都是为什么？

从表面上看，这些例子都像一个谜，常言所谓的“世事难料”。但它们是可以被辩证地解释的。若想辩证地解释这些谜团，任务艰巨，但绝非无迹可寻，只要我们牢记：没有矛盾就没有运动，也就没有生命。没有矛盾也就没有世间万物，星辰、明月和大地都不会存在，我们也不会存在。

黑格尔[5]说：

只有当事物自身包含着矛盾时，它才会运动，才拥有动力和行为。这是一切运动和发展的过程。[6]

阿多拉茨基[7]在他的《辩证法》(Dialectics)中写道：

辩证法的基本法则是普遍的：不管是在宇宙空间中那些星系形成的地方，或是在那些庞大到无法测量的发光星云的运动规律中，抑或在分子和原子那永恒的结构中，还是在电子与质子的运动中，我们都能发现它。

生活在公元前5世纪的芝诺[8]，是辩证法的鼻祖。阿多拉茨基引用了芝诺的说法：

一支箭在飞行的过程中，必然会经过路径上一些特定点，并占据那个特定的位置。如果真是这样，那么在其中的某一时刻，这支箭在这个特定的时间点上就处于静止状态，也就是说，它完全没有运动。由此可见，运动与静止是共存的，这支箭位于某个位置，但它又不在那里。只有同时表达了这两个对立面的存在，我们才能描述运动。

在此，我们先暂停一下。让我们重新回到前面的例子，分析一下那个离开了门风正派的家庭，最终沦为妓女的女孩。我们知道她的堕落是受到了特定因素的影响，这是肯定的，但具体因素是什么呢？是某些超自然的旨意指使了她吗？还是她真的认为出卖肉体对她十分有吸引力？几乎不会。她在书里读到过，也从家长和教堂牧师口中听说过，卖淫是世间最糟糕的罪恶，这个行当里充满了不稳定因素，以及疾病和恐惧。她知道妓女会被执法机构追捕，会被皮条客欺诈，会被顾客占便宜，会最终孤苦伶仃、痛苦不堪地死去。

几乎不会有任何一个正常的、接受过良好教育的姑娘希望自己成为一名妓女。然而她及其他一些人还是选择了这条路。

为了理解这个女孩行动背后的动机，我们必须对她进行深入了解，只有那样我们才能理解她的内在和外在的矛盾。通过这些矛盾，我们才能感受到她生命的运动。

我们将这个姑娘称为艾琳(Irene)，以下是这位人物的性格框架结构：

◇◇◇生理条件◇◇◇

1.性别：女。

2.年龄：19。

3.身高体重：五英尺二英寸[9]。

4.发色：深棕色。

5.眼睛颜色：棕色。

6.肤色：白皙。

7.体态：亭亭玉立。

8.外表：有吸引力的。

9.整洁与否：非常整洁。

10.健康状况：她在15岁时做了阑尾手术。她比较怕冷，全家都偏执地担心她会得肺结核，她虽然看起来对此漠不关心，但相信自己会英年早逝，于是希望尽可能地享受生活。

11.胎记：无。

12.缺陷：如果排除她的过敏症，无。

13.遗传：从她母亲那里继承了虚弱的体质。

◇◇◇社会背景◇◇◇

1.阶级：中产阶级。她的家庭生活十分舒适。父亲经营一家杂货店，但激烈的竞争使他的生活并不轻松。他整日担心那些年轻人会抢占他的生意，事实证明这个担心是正确的，但他不愿让自己的家庭为此而烦恼。

2.职业：无。艾琳本该帮忙打理家务，但她更喜欢阅读，这个重担便落在了她17岁的妹妹西尔维亚身上。

3.教育：高中。她在高中二年级时就想辍学，但父母十分坚持，直白地威胁她，于是她勉强地完成了学业。她从不喜欢学校，也不喜欢学习，她完全无法理解数学和地理。但她喜欢历史，书里的那些英勇事迹、激荡的爱情故事都深深吸引着她。她大量阅读历史故事，但她读的都不是纪实文学。对她来说，日期和人名都不重要，重要的只有字里行间散发的魅力。她的记忆力不算太好，吊儿郎当的学习习惯也使得她和老师之间不断发生摩擦。她整洁的外表并没有反映在她充满笔误、拼写潦草的作文里。她一生中最快乐的时候正是毕业那天。

4.家庭生活：她的双亲都还健在。她的母亲大约48岁，父亲52岁，二人结婚较晚。母亲的生活比较动荡。她曾经有过一段长达两年半的感情，却以那个男人与另外一个女人私奔而告终。她试图自杀，在放煤气时被自己的兄弟拦了下来。她的精神崩溃了，被送去姨妈家进行休养，在那儿待了一年。重获健康的同时，她遇到了现任丈夫。虽然她并不爱他，却依然和他订了婚。但出于对男人的蔑视，她对自己所嫁之人漠不关心。另一方面，他相貌平平，所以心里很自豪这样一个美丽的姑娘竟然愿意嫁给他。她从未向他说起之前的那段感情，也并不担心他会察

觉。他确实没有察觉，因为他对她的过去毫无兴趣。尽管她不是位好妻子，可他依然很爱她。

艾琳出生之后，她彻底改变了。她开始对自己的家庭、孩子甚至丈夫都产生了兴趣。但现在，困扰她已久的胆囊问题已经严重到需要做手术的地步了。她变得神经质，十分易怒，也不再阅读，甚至连一份报纸都不看。她只接受过小学程度的教育，却希望艾琳可以上大学，而女儿对学习的厌恶情绪对她来说是个不小的打击。

她的成长几乎是被忽视的，于是她把自己早年的过失归咎于父母的不作为。因此，她对艾琳的一举一动实行了严密的监管，这也使得母女之间不断发生口角。艾琳讨厌被管束，但她的母亲坚称，这不仅是她的特权，也是她神圣的使命。

艾琳的父亲有着苏格兰血统。他十分节俭，但也会竭尽全力去满足家庭的需求。艾琳是他的宝贝，他十分担心她的健康，当艾琳与母亲争吵时，他也经常为艾琳解围。然而他也知道妻子是出于好意，心底也同意艾琳应该受到管教。在他的父母去世后，他接管了父亲的商店，成了唯一的所有者。他也只上过小学，会读本地的报纸《信使报》。他的父母是共和党员，他也因此加入了共和党。如果被问起来，他对自己的信仰也说不出个二三来，只是坚定地信任上帝和自己的国家。他是个质朴的人，品位也简单。他每年都会给教会一笔适量的捐款，在这个社区里十分受尊重。

5. IQ：低于正常值。

6.宗教信仰：长老会。如果艾琳曾经考虑过信仰的话，她应该是不可知论者。她实在是太过关注自己了。

7.在社群中的地位：她加入了一个名叫“月光奏鸣曲俱乐部”的歌

唱社团。年轻人在这里聚集，跳舞、玩游戏，有时候游戏会变成直白的调情。艾琳因为优雅的仪态而受到仰慕。她是个优秀的舞者，除此之外别无所长。她在社团里所受的鼓舞，使她产生了去纽约当一名舞者的念头。当然，当艾琳对母亲提出这个想法时，母亲变得歇斯底里。她希望完全压制艾琳的野心，因为担心大城市里毫无约束的生活会对艾琳的品行造成影响，或者，往小了说，至少会对她脆弱的健康状态造成影响。这也导致这个姑娘再也不敢提起这件事。艾琳在女孩们之间不太受欢迎，她甚至对那些恶意的流言蜚语还会感到窃喜。

8.政治派系：无。艾琳完全弄不明白民主党和共和党的区别，也完全不知道还有别的党派存在。

9.娱乐：电影、舞蹈。她对舞蹈十分痴迷，也会偷偷抽烟。

10.阅读：廉价杂志、爱情故事、浪漫小说、影视新闻。

◇◇◇心理状态◇◇◇

1.两性生活：她与俱乐部成员吉米有过一段感情。她总是毫无缘由地担心可怕的命运会降临在自己身上。在她自认为深陷困境时，吉米却拒绝了她的求婚，因此她已经不再与他交往了。她对吉米的拒绝倒不是太过失望，毕竟她最憧憬的计划还是去纽约做一名歌舞队成员。她的梦想之巅是在一群崇拜者面前跳舞。

2.道德标准：只要你能照顾好自己，任何一种性关系都没有错。

3.目标：去纽约跳舞。她攒了整整一年的零花钱，如果其他的方式都行不通的话，她就选择逃跑。她很高兴吉米拒绝与她结婚，因为她无法想象自己成为一位相夫教子的家庭主妇。她感到自己在普兰斯维尔这个小镇上难以生存，倘若要在这里终老一生更是可怕。她在这个小镇出生，甚至对每一块石头都了如指掌。就算她无法成功当上舞者，只要能

离开普兰斯维尔就已经心满意足了。

4.挫折：她没有上过一节舞蹈课。镇上没有一家舞蹈培训机构，而把她送去另一所镇上的花费又远远超出父亲可以承受的范围。她让自己沉浸在悲惨的情绪之中，让整个家庭知道她为他们的利益牺牲了自己的人生。

5.性情：她是个急性子。哪怕是最微小的挑衅也会使她暴怒。她具有报复心理，也喜好自夸。但当她母亲生病时，她又坚持陪伴着母亲直到痊愈，这样的付出使整个小镇都感到震惊。在艾琳14岁时，她的金丝雀死了，她为此伤心了好几周。

6.对生活的态度：激进的。

7.情结：自尊情结。

8.迷信：数字13。如果有什么不愉快的事情发生在周五，那么一周之内还会有不好的事情发生。

9.想象力：丰富。

这一案例中的“正题”就是父母希望艾琳嫁到一个条件尽可能优渥的家庭里。

“反题”则是艾琳完全不希望结婚，而是想要不惜一切代价成为一名舞者。

那么“合题”就是其中的解决方案：艾琳离家出走，最终流落街头。

◇◇◇剧情简介◇◇◇

艾琳不再参加歌唱社团，而是选择与一个年轻男子去约会。一个女孩路遇艾琳的母亲，随口问起了她退出社团的原因。母亲难以掩饰自己的震惊，但还是向她解释说艾琳最近身体不适。回到家，她便对艾琳进行了一场严肃的盘问。母亲怀疑艾琳不再是处女，希望她尽快与父亲店里的一名职员结婚。艾琳察觉到了母亲坚定的决心，于是决绝出逃，去追求自己的理想。她在剧院里找不到工作，也没有一项足以维生的专业技能，于是迫于生计，沦为了一名妓女。

实际上，离家出走的女孩千千万万，但她们并非全都沦为妓女，因为她们彼此在生理条件、社会背景和心理状态方面都千差万别，与艾琳也不尽相同。此处我们的剧情简介只是来自门风正派的家庭的女孩如何最终沦为妓女的其中一个版本。

假设一个驼子生在了同样的家庭里，则绝不会产生像艾琳这样的冲突。在重要时刻，这个天生驼背的人所思所想、所作的决定必定会与艾琳不同。我们的人物一定要有优美的体态，才会梦想做一名舞者。艾琳是不知足的，如果是一个谦卑并心存感激的人过着艾琳的生活，她一定会感到开心，绝不会想到离家出走。于是，艾琳一定是性情偏执的，同时也很肤浅。或者换作一个天性聪慧、善解人意、充满同情心的女孩，她会包容母亲那明显的缺陷，得体地帮助她改正，而不会选择离家出走。

艾琳是自负的。她收获了太多的赞美，高看了自己能歌善舞的天赋。她不畏惧背井离乡，因为她认为纽约正张开双臂迎接她。

艾琳是完全成熟的。她受到许多仰慕和追求，有过性经验，并且从未造成任何严重的后果。因此，在无路可走的情形下，她转而走向卖淫也是自然，毕竟用这种方式走出经济困境可比自杀好得多。她为什么不回家呢？因为她过去的自我吹嘘与家人的无法共处已经排除了这种可能。这就是为什么她的性格一定是偏激与自负的。

但她为什么一定要成为妓女呢？因为你被前提驱使着，一定要找到一个在现实面前求助无门之际会选择去做妓女的女孩。艾琳就是这样的女孩。

当然，艾琳也许会先找一份服务员或者销售员的工作，工作一段时间之后失业了，因为她无法胜任这样的工作。这都取决于你，你作为编剧，可以安排她尝试每一种可能性来避免卖淫，但她一定会失败。并不是因为剧作家不允许，而是人物的性格使然，即使机会就在眼前，她也无法加以利用。如果她成功地逃脱了这一命运，那么，剧作家就必须寻找另一个女孩来证明最初的前提。要记住，这个女孩拥有自己的处世原则，你不能用自己的意志去干涉她。如果她有着你这般寻根问底的头脑，也不至于沦落至此。她是自负、浅薄、爱吹嘘的。她羞于承认失败。毕竟，她来自一个小镇，每个人都对她的经历一清二楚。她一定无法面对自己的朋友，无法容忍他们背地里的嘲讽。

作为编剧，你的任务就是排除本剧的其他可能性，有逻辑地展现她是如何一步步走到前提所预设的结局中去的。如何证明她一无所有的状态由你来决定。如果存在一些可能性，使我们依然觉得卖淫不是艾琳的唯一出路，那么你作为剧作家和手艺人就是失败的。

因为所有的冲突都生发于人物的生理条件和所处的社会背景，所以这个方法是辩证的。人物内在的矛盾引发了她的所作所为。

当然，剧作家可以从一个想法或者情节开始发展剧本。但在那之后，必须确立一个前提，使得剧作构思更加清晰。这样一来，这个想法或情节便不会独立于整部剧，而是其中一个不可或缺的部分。

弗兰克·S. 纽金特(Frank S. Nugent)，前纽约时报影评人，曾经惊讶地写下了一篇关于影片《天造地设》(Made For Each Other)的评价：

事实上，影片《天造地设》的故事正巧是所有年轻爱侣曾经经历，或者即将经历的故事，不论这个故事将以何种形式被讲述。斯沃林先生(Jo Swerling)完全没有讲述任何新的东西，没有表示支持或反对，也没有为人类黑暗的命运之路点亮一丝光明。他只是选择了一对快乐的小情侣，让他们找到彼此，并自然地释放天性。这是一个不寻常的创作方式，因为大多数的编剧习惯性地将人之天性抛在脑后，为笔下的人物设置了各式各样流于表面的行动。实际上，正常人的行为很多时候有趣得令人惊喜。

是的，确实令人惊喜。只要剧作家和制片人愿意让人物实现自己的命运就好了。

4 人物的成长

关于人性，人们能够肯定的一件事是：它处于永恒的变化中。变化是我们能够预测到的唯一特质。

——奥斯卡·王尔德[10]

不论你使用哪一类体裁创作作品，都必须详尽了解你的人物。对人物的了解不能仅限于当下，还必须设想他未来的样子。

自然界的万事万物都处于变化之中，人类也不例外。一个十年前充满勇气的人，现在已经成了懦夫，这可能是年龄的增长、体力的衰弱、经济状况的改变等原因所致。

你或许会认为自己认识一些从未改变过的人，并笃信他们将来也不会改变。实际上这样的人绝不会存在。也许有人经年累月地保持着自己的宗教信仰和政治观点，看似一切如故，但是倘若进一步观察你会发现，他的信念要么植根得更深了，要么变得日渐表面。他的信仰经历了许多阶段、许多冲突，只要这个人还活着，就还会持续不断地经历这些。所以，他是有变化的。

就连石头也会改变，尽管它的破裂不易被察觉。地球也经历着缓慢并持久的转变，即使太阳、太阳系甚至整个宇宙都是如此。大多国家自诞生之后，也经历了青春、壮年、衰老的过程，最终或灭亡于残酷的战争，或随着时间的消磨逐渐瓦解。

那么，凭什么人类就能成为自然界中唯一不变的例外呢？真是荒谬！

只有在一种情况下，人物会违抗自然规律保持不变，就是在糟糕的写作中。而且，正是这个人物的一成不变才使得作品变得糟糕。在一部短篇故事或戏剧中，如果人物在结尾与开头都处于同样一个状态，那么这则故事、这篇小说抑或这出戏就是糟糕的。

人物的立场需要通过冲突来体现，冲突则由人物的一个决定开始，而这一决定是根据你的前提作出的。人物的决定必然会引发对手作出相应的决定，这些决定接连不断地产生，推动着戏剧走向它的终极目标——即证明它的前提。

在经历过一系列巨大的冲突之后，没有人的生活可以保持如初。他必须改变，同时他的生活状态也将随之改变。

就算是一具尸体也处于变化之中：它在不断分解。而当一个人在与你辩论，试图证明自己的不变性时，他还是改变了：他变老了。

我们可以肯定，在任何一种文学形式下，任何一个没有经历过改变的人物都显然塑造得不够到位。进一步说，如果一个人物没有变化，那么他所处的环境就是不真实的。

《玩偶之家》里的娜拉，一开始只是海尔茂先生的“小迷糊”和“小鸟儿”，在话剧结尾时成了一名成熟的女性。她在戏剧开始时像个孩子，但可怕的觉醒使她在一夜之间成长。起初，她对一切感到迷茫，惊讶于海尔茂的表现，而后甚至想要结束自己的生命，但最终她选择了反抗。

威廉·阿契尔说过：

> 在所有现代戏剧中，也许还没有一个人物的“成长”，仅从字面意义上理解，能像易卜生笔下的娜拉那

般惊人。

观察任意一部真正伟大的戏剧，你会发现上述观点都能得到印证。莫里哀的《伪君子》，莎士比亚的《威尼斯商人》(The Merchant of Venice)和《哈姆雷特》(Hamlet)，欧里庇得斯的《美狄亚》，都是基于人物处于冲突之下的改变和发展。

《奥赛罗》由爱开始，由嫉妒、谋杀及自杀结束。

《熊》(The Bear)由敌意开始，由爱结束。

《海达·高布勒》(Hedda Gabler)由自我中心主义开始，由自杀结束。

《麦克白》由野心开始，由谋杀结束。

《樱桃园》(The Cherry Orchard)由不负责任开始，由财产损失结束。

《远足》(Excursion)由对梦想的憧憬开始，由对现实的觉醒结束。

《哈姆雷特》由怀疑开始，由谋杀结束。

《推销员之死》(Death of a Salesman)由幻想开始，由痛苦的真相结束。

《死角》由贫穷开始，由犯罪结束。

《银索》(The Silver Cord)由统治开始，由解放结束。

《克雷格的妻子》(Craig’s Wife)由过度谨慎开始，由孤独结

束。

《等待老左》(Waiting for Lefty)由疑惑开始，由坚定的信念结束。

《热铁皮屋顶上的猫》(Cat on a Hot Tin Roof)由沮丧开始，由希望结束。

《送冰人来了》(The Iceman Cometh)由充满希望开始，在绝望中结束。

《生涯》(Career)由绝望开始，在胜利与凯旋中结束。

《阳光下的葡萄干》(Raisin in the Sun)由绝望开始，在理解与新的价值中结束。

所有人物的思想状态都在持续地变化着。他们被迫作出改变、成长、发展，因为人物的作用就是为了证明前提。

一个人一旦犯下一个错之后，就会容易继续犯错。通常来说，第二个错误都是由第一个错误所引发的，而第三个又是由第二个导致的。《伪君子》中的奥尔恭犯下的第一个严重错误就是将答尔丢夫领进家门，并相信他是个圣人。第二个错误就是把那个小盒子交给了答尔丢夫，盒子里的纸条上写着“据我所知，一旦被揭露，就会使我的朋友倾家荡产，甚至如果他被捕，则会丢了脑袋。”

奥尔恭一直对答尔丢夫深信不疑，但将这个盒子交由他保管，却是将一个人的生死也交付给了他。奥尔恭从信任到仰慕的转变是很明显的，随着每一句台词不断地加深。

答尔丢夫　都藏好了。(指盒子)这样，你应该松了

一口气吧。

奥尔恭 我最好的朋友啊!你的所作所为我千言万语都无法表示感谢。它将我们联结得比以往更加紧密。

答尔丢夫 没有别的事能使我们更加亲密了。

奥尔恭 我刚想起来，还有一件事。如果此事办成，我们就会更加信任彼此。

答尔丢夫 多么生分的语言啊，兄弟。说出来吧，我为你祈祷。

奥尔恭 您前段时间说，我的女儿需要一位丈夫，以防她误入歧途。

答尔丢夫 我是这么说了。我也不认为像瓦赖尔这样的俗人可以……

奥尔恭 我也这么想。而我近来也愈加确信，她在人生的困境中可能再也找不到比您更可靠、更合适的导师了，我亲爱的朋友。

答尔丢夫 [这时，他确确实实大吃了一惊。]比我更好？哦不，不。

奥尔恭 什么？您拒绝做我的女婿吗？

答尔丢夫 这真是个我从未奢求过的荣耀。而且，而且我确信在玛丽亚娜的眼中看不到任何爱意。

奥尔恭 那不重要，只要她在您眼中能看见爱意。

答尔丢夫 我的兄弟，这些凝视着天堂的眼睛，是不会注意那些落入凡间的美丽的。

奥尔恭 是啊，兄弟，确实是这样。但您会用这样的说辞去拒绝一位不失清秀的新娘吗？

答尔丢夫 [他不确定与玛丽亚娜的婚姻是否会有助于他想要得到欧米尔的计谋。]我不会这么说。许多圣洁的人都与秀丽的少女结婚，也并不会犯下罪过。但是，跟你直说了吧，我认为与你女儿的婚姻或许不会令奥尔恭夫人开心。

奥尔恭 万一情况并非如此呢？她只是她的继母，我们并不需要她的准许。我还想补充一点，玛丽亚娜会给她的丈夫带去不菲的嫁妆，虽然我知道那对您来说不值一提。

答尔丢夫 为什么要在意这个呢？

奥尔恭 但我希望，有一件事会使您在意，如果您拒绝了这门亲事，我会感到失望透顶。

答尔丢夫 兄弟，如果我曾想过……

奥尔恭 不仅如此，我还会觉得你认为这样的结盟对你来说毫无价值。

答尔丢夫 我才是那个毫无价值的人。[他决定冒这

个风险。]但是，承蒙错爱，我将……是的，我将试着打消我的顾虑。

奥尔恭 这么说你同意成为我的女婿了？

答尔丢夫 既然你如此渴望，我又有什么资格拒绝你呢？

奥尔恭 您又使我变得快乐了起来。(他摇了摇手铃) 我会把我女儿叫来，向她诉说我的安排。

答尔丢夫 (走向右边的门) 那么，我就向您告辞了。(在门边) 如果我能进言一句的话，那么您向玛丽亚娜告知这件事时，在您作为父亲向她传达祝福时，请尽可能少地提及我那不值说起的长处吧。

奥尔恭 (自言自语) 多么谦逊的人啊！

奥尔恭的第三个错误就是试图强迫自己的女儿嫁给这个无赖。第四个错误是将自己所有的财产都交由答尔丢夫来管理。他真诚地相信答尔丢夫会将自己的财产从自己家人手里拯救出来，因为他认为他的家人们正在挥霍钱财。这是他犯下的最为致命的错误，此时他已在劫难逃。但这一行为的荒谬之处恰恰都是从他第一次犯下的错误开始，循序渐进发展而来的。是的，很明显，奥尔恭的盲目信任最终幻灭了。作者成功地将人物一步一步引向最初设定的戏剧目标。

当你种下一颗种子后，它看起来会休眠一段时间。但事实上，水汽正将它缓慢浸湿，软化它的外壳，这颗种子自身包含的化学物质以及它从土壤里吸收的养料会最终促使其发芽。

但覆盖在种子上的土壤十分坚硬，难以突破。那么种子除了在生长的过程中能够获得力量外，还能从哪里获得力量呢？除了与表层土壤进行抗争，种子还能通过伸出娇嫩的根茎来吸收更多的养分。于是，最终嫩芽破土而出，迎向阳光。

根据科学的说法，一支蓟条需要一万英尺的根来支持三十或四十英尺长的梗。你就可以理解一个剧作家需要在背后挖掘多少大量的材料，才能支撑起一个人物。

同时，将人比喻成土壤，我们需要在他心中种下一颗能够引发冲突的种子，例如他的野心。种子在他心中成长，尽管他可能会压制它，但随着来自内心和外界压力的共同增强，这颗冲突的种子还是会不断壮大，最后攻破他理性的防线，迫使他作出决定，现在，他就要为此行动了。

内心的矛盾与外界的压迫共同催生了这个人作出的决定和引发的冲突。这也连带着使他即刻又置身于下一个新的冲突与决定中。

人们在作出一个简单的决定前需要许许多多的推动力，但主要的动力都来自生理、社会、心理这三个方面，基于它们，你可以创造出不计其数的人物动机。

如果你种下一颗橡子，它会从种子长成橡树苗，最终长成橡树。人物也是一样。每个类型的人物都会随着自己的命运发展，走向属于他的结局。只有在糟糕的写作中，人物才会做出不合乎自己特性的改变。正如当我们种下一颗橡子，它却长成了一棵苹果树，我们一定会为之哑然。

剧作家呈现的每个人物特质中都必须蕴含着他未来发展的可能性。一个在剧本结尾会走向犯罪的男生身上一定会隐藏着一些犯罪的苗头。

尽管《玩偶之家》[11]中的娜拉是充满爱意且顺从的，但她的内心也拥有独立、反叛和顽强的精神，这就是人物必将成长的信号。

让我们看看她的性格。我们知道在这出戏的结尾，她不但打算离开自己的丈夫，还会离开自己的孩子们。1879年，这是一个闻所未闻的举动，在她之前几乎没有可以借鉴的先例。那么在戏的开头，她的内心就必须蕴含着某些东西，能够在剧的结尾发展成为独立精神。让我们来看看这具体是什么。

这出戏的开头，娜拉哼着小曲儿入场。一个搬运工搬着圣诞树，提着一个篮子紧随其后。

搬运工 50个欧尔。

娜拉 这是一克朗。不用找钱了。

她正努力存下每一分钱来偿还她的秘密债务，但她依然很大方。同时，她还吃了马卡龙，这也是她本不该做的。它们对她没有好处，她也向海尔茂先生保证过她不再吃甜食了。于是，她说的第一句话显示了她花钱并不谨慎，而她做的第一件事也表明她违背了诺言，就像个小孩似的。

[海尔茂进门了。]

海尔茂 我的乱花钱的孩子又糟蹋钱了？

娜拉 嗯，托伐，现在咱们花钱可以松点儿了。

海尔茂警告她，他还有一个季度才能领到工资呢。娜拉像个不耐烦的孩子般大喊：

娜拉 那没关系，咱们可以先借点钱花花。

海尔茂 娜拉！[他被她的轻率吓得不轻。他憎恨这种“借钱”的行为。]你还是个不懂事的小孩子！要是今天我借了1000克朗，圣诞节一个礼拜你随随便便把钱都花完，万一除夕那天房上一块瓦片把我砸死了——

海尔茂就是这样的。就算在坟墓里，只要还记得有一笔未偿还的债务，都会难以安息。他对于体面这件事有点过于执著了。你敢想象他一旦知道了娜拉伪造签名之后的反应吗？

娜拉 要是真有这种倒霉事，我欠债不欠债还不是一样。[她对财务方面一贯是没有概念的，因此反应也十分傲慢。海尔茂对她一向很宽容，但还是忍不住开始说教。]

海尔茂 一借钱，一欠债，家庭生活马上就会不自由，不美满。[娜拉对此感到十分沮丧，看起来海尔茂是不可能理解她了。]

此时，对这两个人物的刻画已经十分鲜明。他们彼此之间已经有了分歧，尽管目前还没有引发更激烈的冲突，但它终将到来。

[虽然海尔茂是如此爱她，但现在他已经转变为像她父亲般的角色了。]

海尔茂 你真是个小怪东西！活像你父亲……一天到晚睁大了眼睛到处找钱。可是钱一到手，不知怎么又从

手指头缝里漏出去了。你自己都不知道钱到哪儿去了。你天生就这副性格，我也没办法。这是骨子里的脾气。真的，娜拉，这种事情都是会遗传的。

[这是易卜生在娜拉的身世里留下的精妙伏笔。他比娜拉自己还要更了解她的祖先。但她爱她的父亲，并很快回复。]

娜拉 我但愿能像爸爸，有他那样的好性格、好脾气。

紧接着，她毫无悔意地对自己偷吃马卡龙这件事撒了谎，就像小孩感觉大人们对他下的禁令都是无理的。撒这种谎无伤大雅，但这也显示了娜拉的某些品性。

娜拉 你不赞成的事情我决不做。

海尔茂 这话我信，并且你还答应过我……

生活和工作教会了海尔茂，所做的一切承诺都是神圣的。这个无足轻重的小事显示了海尔茂缺乏想象力，以至于完全无法意识到娜拉所表现出来的与真实的自己完全不一样。他并不知道在他背后，家里都发生了什么。娜拉向他哄骗来的每一分钱都进到了放债者的手里，以偿还她背负的债务。

娜拉在本剧的开始就过着还债的生活。伪造签名的事情早在话剧开始前就已经发生了，娜拉一直冷静地保守着秘密，因为她认为自己的所作所为都是为了挽救海尔茂的生命所作出的英勇牺牲。

娜拉（对她学生时期的好友林丹太太说道）可是一让他知道这件事，他的命就保不住。你明白不明白？不用说把这件事告诉他，连他自己病到什么地步都不能让他知道。那些大夫偷偷地跟我说，他的病很危险，除了到南边去过个冬，没有别的办法能救他的命。你以为一开头我没使过手段吗？我假意告诉他，像别人的年轻老婆一样，我很想出门玩一趟。他不答应，我就一边哭一边央告他为我的身体想一想，不要拒绝我。而且我的话里还暗示着要是没有钱，可以跟人借。克里斯蒂纳，谁知道他听了我的话非常不高兴，几乎发脾气。他埋怨我不懂事，还说他做丈夫的不应该由着我这么任性胡闹。他尽管那么说，我自己心里想："好吧，反正我一定得想法子救你的命。"后来我就想出办法来了。

易卜生花了不少时间来建立主要冲突，却只用了很小的篇幅来描写娜拉向林丹太太坦白自己对海尔茂先生所做的事。林丹太太恰恰在这个准确无误的时间登门造访，似乎有点过于巧合，柯洛克斯泰的造访也是一样。但我们此时并不是在讨论易卜生剧作的缺点，而是在完整地追溯娜拉的发展。让我们来看看还能了解她的哪些情况。

林丹太太 你是不是永远不打算告诉他？[关于伪造签名的事。]

娜拉（若有所思，半笑半不笑地）嗯，也许有一天会告诉他，到好多好多年之后，到我不像现在这么……

这么漂亮的时候。[这就使娜拉的动机变得有趣起来。她希望海尔茂对她的行为感到感激。]你别笑！我的意思是说等托伐不像现在这么爱我，不像现在这么喜欢看我跳舞、化装演戏的时候。到那时候我手里留着点东西也许稳当些。

现在我们可以猜测，当海尔茂没有赞美她，而是指责她不是一个好妻子好母亲时，娜拉所受到的打击有多重。那么，这就会成为她生命中的转折点。她也会在惊恐中迅速成长，第一次体会到这个世界对她的敌意。她为了让海尔茂活下去，重新开心起来，做了自己力所能及的一切，而当她最需要他的时候，他却在反对她。娜拉具备了朝某个方向成长的必要元素。海尔茂也是一样，他的反应与易卜生设定的性格特质完全一致。听听他在得知伪造事件后所爆发出的无力的怒火吧。

海尔茂 好像做了一场噩梦醒过来！这八年工夫……我最得意、最喜欢的女人……没想到是个伪君子，是个撒谎的人……比这还坏……是个犯罪的人。真是可恶极了！哼！哼！（娜拉不作声，只用眼睛盯着他）[这是易卜生的舞台提示。娜拉惊恐地看着海尔茂，她看到了一个陌生的男人，这个男人忘记了她做这件事的初衷，只想着自己。]其实我早就该知道。我早该料到这一步。你父亲的坏德行……（娜拉正要说话）少说话！

很显然，娜拉的社会背景和生理条件对易卜生描绘她的想法有所帮助。她知道自己的美貌，也提到过好几次。她知道自己有很多仰慕者，但在她决心离开之前，他们对她毫无意义。

海尔茂 你父亲的坏德行，你全都沾上了……不信宗教，不讲道德，没有责任心。

所发生的这些事从一开始就能在娜拉身上得以预见。发生在她身上的一切都需要归咎其自身，她的性格特质必然导致了她一系列的行为。娜拉的成长是毋庸置疑的，我们可以看到，她的不负责任发展成了焦虑，焦虑形成恐惧，恐惧变成了绝望。在戏剧的高潮，她首先是麻木的，随后她渐渐理解了自己的处境，于是做出了那不可撤回的决定。这个决定就像花朵的绽放那般合情合理，是在稳健持久的进化下的结果。成长就是进化，高潮就是变革。

让我们追踪另一个人物——罗密欧，挖掘在罗密欧身上的潜力种子，观察他是否拥有独特的性格特点，能够将其自身引向不可避免的命运结局。

罗密欧，彼时还爱着罗瑟琳，在街上茫然地徘徊时，遇到了自己的亲戚班伏里奥。班伏里奥上前搭话。

班伏里奥 早安，兄弟。

罗密欧 天还是这样早吗？

班伏里奥 刚才敲过九点钟。

罗密欧 唉！在悲哀里度过的时间似乎是格外长的。急忙忙地走过去的那个人，不就是我的父亲吗？

班伏里奥 正是。什么悲哀使罗密欧的时间过得这样长？

罗密欧 正因为我缺少了可以使时间变为短促的东

西。

班伏里奥 你跌进恋爱的网里了吗？

罗密欧 我徘徊在恋爱的门外，因为我不能得到我意中人的欢心。

[罗密欧痛苦地抱怨着自己的爱人没有被丘比特之箭射中。]

罗密欧 她是个太美丽、太聪明的人儿，不应该剥夺她自身的幸福，使我抱恨终天。她已经立誓割舍爱情，我现在活着也就等于死去一般。

[班伏里奥建议他去“结识一些别的美人”，但罗密欧并没有感到安慰。]

罗密欧 突然盲目的人，永远不会忘记存留在他消失了的视觉中的宝贵的影像。……再见，你不能教我怎样忘记。

但那之后，在一次机缘巧合之下，他发现亲爱的罗瑟琳将会去自己家族的死对头凯普莱特家里做客。他决定拼死前往，偷偷看一眼自己的爱人。而在那里，在所有的宾客中，他看到了一位女士，她是如此迷人，使他无法移开眼再去看罗瑟琳。他几乎窒息地问仆人：

罗密欧 搀着那名武士的手的那位小姐是谁？

仆人 我不知道，先生。

罗密欧 啊！火炬远不及她的明亮，

她皎然照耀在暮天颊上，
像黑奴耳边璀璨的珠环，
她是天上明珠降落人间！
瞧她随着女伴进退周旋，
像鸦群中一头白鸽翩跹。
我要等舞阑后追随左右，
握一握她那纤纤的素手。
我从前的恋爱是假非真，
今晚才遇见绝世的佳人！

而这一决定就掷下了他命运的骰子。

罗密欧的性格傲慢且鲁莽。发现自己的真爱是凯普莱斯的女儿之后，他毫不犹豫地闯进了那座仇恨的城堡，在那里，杀意直指他与他的家族。此时，他迫不及待，听不进任何反对意见。他对美丽的朱丽叶的爱使他愈加兴奋，为了他的挚爱，他愿意放下身段。为了朱丽叶，付出什么样的代价都在所不惜。

如果我们考虑到他以往的风流韵事，例如不惜搭上性命只为看一眼罗瑟琳，那么我们也能预见到他能够为朱丽叶——他的一生挚爱，做出什么样的举动。

其他任何类型的男人都无法在面对诸多危险时还毫不退缩。他的合理发展根植于自身的性格，而这一性格在戏剧开头就有所体现。

很有趣的一点是，有一位威廉·马金[12]，在他的《莎士比亚论》

(Shakespeare Papers)中提到，罗密欧一生中的厄运都归咎于他的“不幸运”，于是，即便罗密欧抱有其他的热情或追求，他也会像在爱情里一样不幸。

然而，马金先生忘记了，罗密欧与其他人一样，行为受到自己意志的支配。他的颓势是由他内在性格所致的命中注定，而不是因为“不幸”。罗密欧鲁莽的性情犹如脱缰野马，驱使着他做出一些其他人或许能够避免的事情。

他的性情及背景，归结起来就是他的特质，即那颗种子，它保证了人物必将向着“证明前提”的目标不断发展。

我们希望读者能记住一件重要的事：是他的性格因子(例如冲动)使罗密欧变成了现在这个样子，驱使着他做出那些自杀及意图谋杀的举动。这些性格特点在他的第一句台词里就表现得淋漓尽致。

另外一个优秀的人物成长案例可见尤金·奥尼尔[13]的《悲悼》(Mourning Becomes Electra)。莱维妮亚是陆军准将艾斯拉·孟南和妻子克莉斯丁的女儿。戏的开始，莱维妮亚在一个爱慕她的年轻人向她求爱时这么说道：

莱维妮亚 (僵硬地、唐突地)我对爱情一无所知，我不想知道关于它的任何事情。(激烈地)我讨厌爱情！

莱维妮亚是剧中的主使人物，并且她在全剧中的表现完全符合这一宣言。她的母亲不正当的婚外情造就了她的性格极度固执，报复心强。

我们无意阻止任何一个人写出联欢晚会似的剧目，或者模仿萨洛扬不懈地歌颂欢乐祥和的生活。这些剧本可以很感人，可以很美好。我们也不会将格特鲁德·斯坦[14]排除出拥挤的文学舞台，原因很简单，我

们非常享受她的奇思和文风(尽管我们也承认常常不明白她在说什么)。新生源于腐朽，这些难以被定义的状态是真实生活的一部分。没有失衡就没有平衡，没有失调，和谐也就不复存在。但有些剧作家在描写人物时，生硬地为他们套上一个精妙的故事结构，其结果往往矫揉造作、不尽人意，作家们却坚持要求我们把他的作品当作戏剧来对待。这可做不到，不论我们如何努力，都无法将一个儿童的智力与爱因斯坦相比较。

罗伯特·E·舍伍德[15]的《傻瓜喜事》(Idiot’s Delight)就是这样一部作品。尽管它获得了普利策奖，它也远远不能算是一出结构精妙的戏剧。

哈里·凡和艾琳本该是这出戏的主要人物，但我们在他们身上却看不到任何成长。艾琳是个骗子，而哈里是随遇而安的善良小伙。只有在戏剧即将收尾时，观众才看到了人物的一些成长，但在那之后这出戏就戛然而止了。

莱维妮亚、哈姆雷特、娜拉和罗密欧，即使没有耗资巨大的戏剧制作，他们一个个仍然都是有血有肉、充满生命力的鲜活人物。他们知道自己想要什么，并为之努力。但可怜的哈里和艾琳只是在四处游荡，眼下没有一个可以追求的目标。

问与答

问：当您在说“成长”的时候，具体是指什么呢？

答：举个例子，李尔王准备将自己的王国传给女儿们。这是一个巨大的错误，这出戏也必须向观众证明这是一个愚蠢的举动。作者通过展现李尔王的所作所为对自身造成的后果，也就是他的结局来证明这种愚蠢。从李尔王行为的开始到结局这个过程就是“成长”，或者说人物的合理发展。起初，他只是疑心自己赋予孩子们的权力或许被滥用。随

后，他推测事实应该如此。最后，他确认了这一事实，义愤填膺。他暴怒了，紧接着转变为狂怒。但随之而来的是他被女儿们剥夺了所有的权力，受尽羞辱，甚至企图自杀，最终尊严丧尽，在悲愤之下癫狂地死去。

他种下了一颗种子，日渐生长，结出相应的果实。他从未想过果实会那样苦涩，但这就是他的性格所导致的，也正是他的性格使得他犯下最初的那个错误，并最终付出了代价。

问：如果他选择了对的人，也就是他最值得信任的小女儿，他的结局会是一样的吗？

答：自然不会。每一个错误的发生，以及对人物的影响，都是由之前的错误发展而来的。如果李尔王在最开始就作出了正确的决定，他就没有动机做出后面的行为。他的第一个严重错误就在于决定将他的权力下放给孩子们。他知道这份权力之重大，还包含着最高的荣耀。他也从没质疑过女儿们向他做出的保证，她们说自己爱他，尊敬他。只有他的小女儿考狄莉娅在相比之下显得过于冷漠了，于是犯下了第二个错误。当时，他所需要的只是谄媚的话语而不是切实的行动，在那之后发生的所有事情都是从这个根源的错误开始发展的。

问：他的错误难道不就是愚蠢吗？

答：是的，但别忘了，所有人，包括你我，往往都是在犯下重大错误之后才意识到自己的愚蠢。当时，那些错误的发生也许是源于后悔、慷慨、同情或理解。也许在我们犯下这些愚蠢的错误时，甚至是出于一种善意。

“成长”是人物自身在面对来自内心或外部的冲突时所作出的应对。一个人物可以通过做出正确或错误的举动来实现成长，但只要他有

一个真实的性格，他必定将有所成长。

举个例子吧。一对情侣相爱了，随着他们感情的不断发酵，戏剧所需的元素也不断产生。也许他们会因为二人之间无法调和的矛盾而分手，也许他们会由于外界的阻力而彼此越发深爱。如果你提出疑问“真爱会在逆境中加深吗？”，或者提出陈述“再伟大的爱在逆境中也会被消磨”，就是为你的人物定下了发展目标，他们需要通过成长去验证前提，而前提的得证也表明人物的某一部分得到了成长。

每一出好戏都具有从一极发展至另一极的张力。让我们通过一部老电影来检验这个说法是否正确。

◆◆◆《马姆洛克教授》◆◆◆

Professor Mamlock

他会从孤立的状态，也就是一极，转向集体行动，也就是另一极。

第一步：孤立。他对纳粹的暴政丝毫没有感到忧虑。他是个杰出的人才，但是对政治漠不关心。他从没想过有人会伤害他，尽管他已经看到身边充斥着暴行。

第二步：纳粹的势力伸向了他的阶级。他的同事受到了折磨，这终于使他开始产生忧虑，但依然不相信自己会碰上什么坏事，也赶走了那些劝他逃跑的朋友。

第三步：最后，他感觉悲惨的命运很可能降临在自己身上，就像身边的人们所遭遇的那样。他打电话给自己的朋友们，却意外意识到自己成为一名孤立主义者并非毫无道理。但他还不愿放下偏执。

第四步：恐惧笼罩了他，他终于意识到此前的立场完全是盲目的。

第五步：他希望逃离，却不知能逃去哪里，也不知该如何行动。

第六步：他绝望了。

第七步：他加入了反对纳粹的共同斗争。

第八步：他成了地下组织的一员。

第九步：反抗暴政。

第十步：集体行动，最终殉亡。

让我们看看《玩偶之家》里的娜拉和海尔茂的转变：

娜拉：

从最初的顺从、随遇而安、天真、有依赖心，发展至愤世嫉俗、独立、成熟、愤怒、幻想破灭。

海尔茂：

从最初的偏执、专横跋扈、自信满满、实用主义、严谨、屈尊俯就、保守、无情，发展至困惑、不自信、幻想破灭、有依赖心、顺从、软弱、包容、体贴、迷惑。

在爱与恨的转变中会有以下步骤：

仇恨转为爱情

启幕前

1. 没有安全感。
2. 羞辱。
3. 怨恨。
4. 狂怒。

启幕后

5. 仇恨。
6. 造成伤害。
7. 满足感。
8. 懊悔。
9. 谦逊。
10. 虚伪的大度。
11. 重新评价。
12. 真正的慷慨。
13. 牺牲。
14. 爱情。

爱情转为仇恨

启幕前

1. 占有欲。

2. 失望。

3. 疑惑。

4. 探究。

启幕后

5. 怀疑。

6. 试探。

7. 伤害。

8. 恍然大悟。

9. 苦涩。

10. 重新评价，但没能调整对对方的看法。

11. 气愤。

12. 暴怒（对自身）。

13. 暴怒（对客体）。

14. 仇恨。

5 人物的意志力

一个意志薄弱的人物无法在剧中持续地创造冲突，也无法撑起一部戏。那么，我们不得不放弃将这个人作为主角。毕竟，没有对抗就没有运动，没有冲突就没有戏剧，没有复调则不成和声。剧作家需要的不仅是有着坚定信念的人物，还需要这个人物具备将这一信念贯彻到底的耐力与意志，如此，戏剧才能向着合乎逻辑的结局不断发展。

我们也许可以从一个意志薄弱的人开始着手，一路上不断为他积蓄力量。我们也可以从一个强大的人开始，使他在冲突中不断被削弱意志。但就算他变得软弱，也需要有十足的耐力来忍受他的耻辱。

举个例子，奥尼尔的《悲悼》里，卜兰特跟莱维妮亚交谈的一场戏。卜兰特是女佣和一方霸主孟南的私生子。对孟南家而言，他是被驱逐出家门的，在一个偏远的地方由母亲抚养长大。但现在他回来了，化用了假名，打算为了他与母亲所经受的羞耻进行复仇。他现在是一名船长，通过向莱维妮亚求爱来掩盖自己与她母亲的情事。但莱维妮亚的仆人叮嘱她，让她提高警惕。

[卜兰特试图牵她的手，但她把手抽了出来，匆匆站起身。]

莱维妮亚 （冷冷的怒意）别碰我！你休想！你这个骗子！你……[随后，随着他回到疑惑的神态，她抓住了这个机会听从萨斯（她的仆人）的建议，用她侮辱般的蔑视神态盯着他。]但我觉得，除了廉价的浪漫谎言之外，我真要是愚蠢透了才会希望从一个低贱的加拿大护士的

儿子身上得到什么别的东西。

卜兰特（震惊）这是什么话？[随后，由于母亲受到侮辱，他的愤怒超越了一切理智，他猛地站起身来，带着威胁的意味。]该死，你真的该死！我都忘了你是个女人。我再不允许孟南家的人侮辱她……

莱维妮亚（知道了真相，惊骇不已）所以这是真的……你是她的儿子。哦！

卜兰特（竭力控制自己，义正词严）我是又怎么样？作为她的儿子我很骄傲！我唯一的耻辱是体内流着孟南家的血！所以，你刚才拒绝我碰你难道是因为这个？怎么，仆人家的儿子配不上你吗，啊？天哪！我之前本来已经快把你哄好了……

这些人物是很关键的，他们充满了斗志，能够轻易将戏剧中的冲突不断引至上坡路。卜兰特的复仇已经计划很久了，而现在，当他几乎已经能够掌控局面之时，又受到了阻挠。这时，冲突已经转变成了危机。我们迫切地想知道他露出真面目之后会做出什么事。很遗憾，奥尼尔搞砸了，扭曲了剧中人物的性格，关于这部分我们会在剧本分析的时候再作更多讨论。

在欧文·肖的《灵魂拒葬》(Bury the Death)中，一位已死去的士兵妻子玛莎说：

玛莎 一个家庭里应该有个孩子，但那应该是个干净整洁的家，冰箱里被塞得满满当当才是。为什么我不

能有个孩子？其他人都有孩子。她们不需要在每次撕下日历的时候都对不断衰老的容颜感到忧虑。她们搭乘可爱的救护车去往整洁的医院，在彩色的床单上生下孩子。上帝到底喜欢她们什么，这么轻易就让她们拥有了孩子？

韦伯斯特(士兵之一) 她们可没有嫁给一个修理工啊。

玛莎 不!这不是1850年了。现在，现在更糟糕。我每个月只能领到20美元抚恤金。你给自己找了份工作，却为此丧了命，而他们一个月仅仅给我20美元。我需要排队等上一整天才能拿到一条面包，已经忘了美好的生活是什么样子了。我排着队，任凭雨水浸湿我的鞋子，就这样，一周只能领到一磅烂肉。夜里我回到家，没有人跟我说话，我只能坐着，在微弱的灯光下看着小虫，只因为政府需要省电。而你不得不离开，只留我一人去面对这些。这场战争对我来说是什么呢？我不得不孤零零地坐上一整夜，没有人可以说话。这场战争对我来说是什么呢？你不得不离开……

韦伯斯特 这就是为什么我现在奋起反抗了，玛莎。

玛莎 你为什么过了这么久才回来？为什么现在才回来？为什么一个月前、一年前、十年前不回来呢？为

什么当时你没有反抗？为什么偏偏要等到死去之后才开始反抗？当年，你跟蟑螂一起生活了一周却毫无怨言，而在他们杀了你之后，你却站起来反抗了。你这个傻瓜！

韦伯斯特 此前我并不明白这样做的意义。

玛莎 你就是这样！总要等到为时已晚才开始行动！活着的人要反抗的事情太多了。好吧，站起来反抗吧。现在是你反抗的时候了，现在，是所有那些穷困痛苦过的浑蛋反抗的时候了，为了他们自己，为了他们的妻子，为了他们无法拥有的孩子！告诉他们去反抗呀！告诉他们，告诉他们！(她尖叫着，昏了过去)

这些人物身上也闪烁着抗争的力量，不论他们做什么，都会对对立一方产生刺激，引发冲突。

纵观所有伟大的戏剧，你会发现剧中的人物在推动着相应的事件往前发展，直到他们被打败，或是达成目标。就算是契诃夫笔下的角色在被动的情况下也依然强大，不断施压的环境也难以击败他们。

一些看似无关紧要的性格弱点或许就能为强而有力的戏剧提供发展基点。

看看《烟草路》(Tobacco Road)吧。吉特·莱斯特是本剧的中心人物，他十分软弱，没有足够的力量坚强地活着，也没有充分的勇气结束生命。贫穷是迫在眉睫的大事，他的妻子孩子也饥肠辘辘。而他却成天无所事事，没有任何一种灾难足以撼动他。这个软弱无用的男人却凭借

不同寻常的耐力，等待着奇迹的降临。他顽固地思念着过去，却忽略了亟须解决的现实问题。他不住地哀悼过去受到的不公待遇，这是他最喜欢的主题，但对此不采取任何积极的补救措施。

这个人物的意志是薄弱的还是有力的？从我们的角度来看，他是我们自很长一段时间以来在剧场里看到的最有力的人物之一了。他代表了衰落和瓦解，却依然很有力量。这个矛盾是理所当然的。面对时间的改变，莱斯特固执地保持着自己的现状，至少表面上看起来是如此。仅仅是与自然法则进行搏斗也需要极强的意志，莱斯特恰恰拥有这种意志。然而，不断变化的环境会找他算账的，就像他们对待所有那些无法进化的生物一样。吉特和恐龙是一样的物种。

吉特・莱斯特代表了一种阶级，即被剥削的小农场主。现代机械、少数人手中积累的财富、竞争和应缴税款已经迫使他和他的阶级退出了商业市场。他不会与同样被剥削的人组成工会，因为他没有意识到组织的价值，也因为他的祖先从没有加入过组织。他生活在令人痛苦的孤立之中，被外界所忽视。他固执地坚持着自己的无知，习惯性地拒绝改变。但在他的软弱之中，他又是无比有力的，这也宣告了他及他的阶级不改变就只能缓慢死去的结局。是的，吉特・莱斯特是个有力的人。

有人能够想象出比一个典型的母亲形象更加善良更加柔弱的人物吗？有人能够忘记她永恒的警觉、温暖的呵护及焦虑的训斥吗？她只服从于一个目标，就是孩子的成功，甚至愿意在必要时为此付出生命。难道你的母亲不是这样的吗？太多的母亲都是这样的了，这也建立起了做母亲的传统。你是否在梦中看见过母亲的微笑、她安静的愠怒、她持续的劝告甚至她的泪水，哪怕一次也好？你是否在违抗母亲的意愿时感觉自己是个杀人凶手，哪怕只有一次？世界上所有的罪恶加在一起，也无法制造出比善良的母亲更加伟大的骗子。

她们看起来很柔弱，永远在忍让和屈服，然而又几乎总在结尾成为

赢家，这就是母亲。你并不了解自己是如何被她绑架的，但你发现自己还是向母亲作出了内心极其抵触的承诺。

母亲是意志薄弱的吗？毫无疑问，不是的!想想西德尼·霍华德[16]的《银索》吧。在这部剧里，一位母亲毁掉了自己亲生孩子的生活，不是通过残酷的暴行，而是通过温和柔软的话语和苦涩的眼泪，以及那些看似无效的沉默。最后，她毁掉了身边所有人的生活。难道她的意志是薄弱的吗？

那么，与强有力相对的，谁才是意志薄弱的人物呢？是那些没有反抗力量的人。

例如，吉特·莱斯特在面对饥饿的时候十分懒散。至少，身陷饥饿却无动于衷是很奇怪的一件事。而这个人十分有忍耐力，尽管它被用在了错误的方向上。自我保护是自然法则，它引导人类和动物为了食物进行捕猎、偷窃和谋杀。吉特·莱斯特却违背了这一法则，他保有自己的原则和家族文化，这一精神财富来自他的祖先们，并传承给了他。他认为在逆境中违背自己的原则是一个懦夫的行为。他认为捍卫原则、忍受惩罚是坚韧的表现。也许懒惰与怯懦令他成了这样一个顽固的男人，但他所付出的行动却是强而有力的。

真正意志薄弱的人物是不会抗争的，因为压力不够巨大。

拿哈姆雷特来说吧。他坚持不懈，凭借斗牛犬般的顽强证明了父亲死亡的真相。他也有怯弱的一面，否则就无须装疯卖傻了。敏感是他在斗争中的弱点，然而他还是杀死了疑似在跟踪他的波洛涅斯。哈姆雷特是一个完整的人物，因此他是撑起一部好戏的理想素材，与吉特一样。矛盾是冲突的根本，而当一个角色能够克服自己内在的缺点去实现自己的目标时，他就是强而有力的。

《黑矿井》(Black Pit)中的密探可以作为一个很好的例子来解释意志薄弱、刻画糟糕的人物。他永远拿不定主意自己该做什么事，作者希望我们看到妥协的危害，但观众却对这个人感到同情和遗憾，而不是本该有的鄙视。

这个人绝对无法成为一名密探。他并不游刃有余，反而还时不时对自己的所作所为感到难为情。他知道自己做错了事情，但忍不住继续这么做。另一方面，他并不是一个有阶级意识的工人，因为他对自己的阶级并不忠诚，而他对此也无可奈何。

没有矛盾就没有冲突。在这个案例中，矛盾的定义是错误的，冲突也一样。这个人被命运的天罗地网束缚住了手脚，却没有逃离的勇气。他的耻辱还不够深刻，无法驱使他作出决定(仅仅只是妥协而已)，他对家庭的爱也并不强大到足以克服所有的阻碍，成为一名真正的密探。他无法坚定地选择一条路，这样的人是支撑不起一部戏的。我们现在可以用另一种方式对意志薄弱的人物下定义：意志薄弱的人物就是出于某些原因，无法下定决心行动的人。

那么，这名密探乔的意志是否确实如此薄弱，以至于他在任何一个情况下都无法下定决心呢？不。如果他所处的环境对他的压力不够强大，就需要作者负责寻找一个定义更加准确的前提。在更大的压力下，乔会作出比之前更为激烈的反应。乔的妻子即将在没有助产士的条件下生下孩子，这并不足以激起乔的斗志，因为这在他的世界里是十分寻常的一件事，而且大部分女性都能挺过来。

但，在一个正中要害的情况下，所有的人物都会奋起反抗。如果他软弱且不反抗，一定是因为作者没有找到准确的心理时刻，一个准确的心理时刻是指积蓄已久的情绪即将迫切爆发，并付诸行动的临界点。也就是说作者错误估计了冲突的临界点。或者，换而言之，所有人物的关键决定需要在一个深思熟虑的情形下才会做出。作者也许会选择一个正

处于转型期的人物，他正在犹豫是否做出行动。许多失败的人物塑造都是在人物还未抵达承受的临界点时，便已开始付诸行动，甚至这些人物看上去在未来的一小时、一年甚至二十年的时间里，都无法做出这个行动。

我们在《纽约时报》的社论版面发现这样一篇报道：

谋杀与疯狂

在研究了500余起谋杀案之后，大都会人寿保险公司在公告上表示了对这些案件其中缘由的惊叹。一位极其愤怒的丈夫将妻子殴打致死，只因晚餐没有及时备好；一个人为了2美分就杀死了自己的朋友；一位餐厅老板因为一起关于三明治的争吵开枪射杀了顾客；一个年轻人由于饮酒受到母亲的责骂，将她杀害；酒吧里一个顾客将另一个顾客捅死，只因为在决定谁先投币弹奏机械钢琴时发生了口角。

这些人都疯了吗？是什么驱使他们仅为了一点小钱或者一时的愤恨就夺走他人的性命？正常人可不会犯下如此的暴行，也许他们真的疯了？

想要了解这些案件中看起来凶残得惊诧世人的凶手，只有一种方式，就是去了解他们的生理条件、社会背景和心理状态这三个维度。

我们的主角已经50岁了，他仅仅因为一句玩笑就捅死了一个人。每个人都认为他隐藏着凶残的反社会人格，是个野兽。我们来看看他是否的确如此。

从凶手的过往可以看出，他是一个和善且耐心的人，平日里尽责地担负着家庭的开支，是个好父亲，一个受尊敬的公民，一位体面的邻居。他曾经是一家公司的图书管理员，在那里工作了30年。他的雇主评价他诚实、负责，也从未显示出攻击性。他们知道他因谋杀被逮捕之后感到十分震惊。

这起罪行的根源始于32年前，在他结婚之时。那时他18岁，爱上了他的妻子，尽管她在性格上与他截然不同。她自负、不可靠、轻佻且不真诚。他不得不对她那些不检点的行为视而不见，因为他坚定地相信有一天她会转变。他从没有果断地阻止过妻子那些令人羞耻的行径，尽管他也时不时会威胁她，但那永远只停留在口头上。

对于剧作家来说，他现在的意志过于薄弱，毫无攻击性，无法支撑起一部戏。他感受到了深深的耻辱，但对此无能为力。没有任何线索能够暗示这个男人会发展成什么样子。

许多年过去了，他的妻子为他生了三个美丽的孩子，他盼望着随着年龄的增长，她终有一天能够改变。她确实变了，她变得更加细心，看起来安定了下来，成了一名好妻子好母亲。

但后来她消失了，再也没有回来。起初，这个可怜的男人几乎疯了，但他走出了阵痛，接手了家庭事务，也重回工作岗位。他的牺牲没有收到一句孩子们的感谢，他们折磨着他，一旦找到了机会便也马上离开了。

从表面上看，我们的主人公一直坚强地忍受着这一切。也许他是个懦夫，没有能力阻止或反抗。也许他有着超人的能力和勇气来承受虐待和不公。

现在，他又失去了房子，那曾经是他的骄傲。他大受打击，力图保

留自己的房子，但无能为力。他被击垮了，尽管这打击还没有严重到使他做出激烈的反击。他依然是个胆怯的懦夫：对人物来说，此时改变已经有了，苦难已经有了，困难也有了。他试图寻找一切的答案求得解脱，但始终未果。这时，这个人物内心充满困惑，孤苦伶仃，他没有反抗，而是选择了隐居。

迄今为止，这个人物对剧作家来说还是不够有力，因为他还没有作出决定。

现在，只有他的工作能使他保持理智，尽管这份工作最近也变得不太稳定，而这成了压垮他的最后一根稻草。一个年轻男子被派遣到他工作了30年的岗位上。他的内心涌起了不可名状的怒火，终于达到了爆发的临界点。于是，在这名年轻男子无伤大雅地开了个玩笑之后(这个玩笑也许是关于经济大萧条)，他杀了他。从结果上看，出于不甚明显的原因，他杀害了一个从没有伤害过他的人。

如果你观察入微，就会发现看似毫无动机的犯罪背后总会有一条长长的因果链。而这些“因果”都能在这个罪犯的生理条件、社会背景和心理状态中找到。

这与我们此前提到的准确的心理时刻有关。一个作家必须意识到，在人物行动前，找准那个心理转变时的最高点是至关重要的。这个话题会在“冲突的临界点”部分进行详谈。在这里我们只需要说明：每一个活物都有能力做出任何事，只要他所处的情境对他的压力足够巨大。

在戏剧的结尾，哈姆雷特已经成了一个与开头截然不同的人。事实上，他在每一页里都有变化，沿着一条稳定的发展线成长着。正如我们也处于不断变化之中，在过去的每一分钟、每一小时、每一天、每一周、每个月以及每一年里都在变化。重要之处在于剧作家要找准那个人物转变前的关键时刻。哈姆雷特的弱点在于他总是等到自己完全有把握

的时候才做出行动，这有时候会是致命的。但他矢志不移的决心以及兢兢业业的精神都是强有力的，他做出了自己的决定。吉特·莱斯特也是一样，他决定维持原状，不论他是否有意识地做出这个决定。实际上，与哈姆雷特有意识下决心去证明国王杀死了自己的父亲相比，莱斯特的意愿是无意识的，或者说，是潜意识的。哈姆雷特的举动基于那个他已经知晓的真相，而莱斯特的无动于衷则是因为他并不知道还有什么事情可以做。

剧作家可以选择任何一种类型的人物，这取决于写作剧本时，哪些灵感占据上风。如果作者将一个契诃夫式的人物放进一个紧张激烈的戏剧中就会出现问题，反之亦然。你无法强迫一个人物在做好准备之前就作出决定。如果你试图这么做，就会发现人物的行动流于表面，且毫无新意，并没有反映真实的人物性格。

如你所见，并没有所谓意志薄弱的人物。关键在于，你是否捕捉到了人物为冲突做好了充分准备的那个特定时刻。

6 情节人物孰轻孰重？

野草是什么呢？是尚未发现优点的植物。

——爱默生[17]

除了时常被引用的亚里士多德的理论，以及弗洛伊德关于精神研究的学说，还没有其他人对人物进行过透彻的研究，就像科学家对原子或者宇宙射线所做的研究那样。

威廉·阿契尔在他的《剧作法——一门匠艺的手册》(PlayMaking：A Manual of Craftsmanship)里说道：

对人物的塑造与再现是无法仅凭理论依据来完成的。

我们已经同意“理论依据”对任何人物来说都是无用的，但如果是具体的建议又如何呢？尽管那些无生命的事物看起来更容易被剖析，但我们也必须尝试去分析那些处于不断发展中的人物内在。而且，在具体的建议下，这一任务也会变得更有条理，更加清晰。

“找到一个特定方向去描写人物，就像一个人能否长到六英尺[18]高那样，如非与生俱来，否则无法强求。”阿契尔先生如此说道。这是个片面的且毫无科学依据的说法。它还有许多类似的版本。本质上，这句话也用来讽刺过发明显微镜的列文虎克[19]，以及差点因为宣称地球是圆的而被烧死的伽利略[20]。富尔顿[21]的蒸汽船在刚问世的时候也受到了世人的嘲笑，他们喊道：“它动不了的。”而当它真的发动了，人们又喊：“它停不下来的。”

而如今，就连宇宙射线都已经被人们用作于拍摄及观测自身了。

“如非与生俱来，否则无法强求。”阿契尔先生这样说，言下之意便是一个人对于人物的深入塑造及对事物的洞察能力是与生俱来的天赋，他人无法拥有。但如果有人能做到，并且我们也了解他是如何做到，难道就不能向他学习吗？有人通过观察来深入事物，他天生就能觉察到一些容易被别人忽视的事情。那么那些天性不够敏锐的人就注定缺失这个能力吗？也许吧。当我们在阅读一部糟糕的剧作时，会惊讶于作者是如此忽视他的人物；当我们在阅读一出好戏时，也会感叹于剧作家呈现的作品价值是如此宝贵。那么，我们为什么不能向这些天赋欠佳的剧作家提议，让他们训练双眼的洞察力以及头脑的思维能力呢？为什么我们不能建议他们去观察呢？

如果那些“求而不得”的剧作家拥有足够的想象力、辨别力及写作技巧，只要他有意识地去学习其他人那些“与生俱来”的能力，那么一定会比他们要厉害得多。

为什么有些天赋异禀的天才最终却流于平庸？为什么那个曾经知道如何描写人物的作者如今却出尽洋相？是因为他仅凭自己本能的力量来写作吗？为什么这些力量并不总能有效发挥？因为那些天资卓越的人拥有着与生俱来的能力之时，也对另一些能力求而不得。

我们相信你也同意这个观点，每位天才都写过糟糕的戏剧，因为他们仅仅只依赖于本能的力量，而这种力量本就不可捉摸。人绝不能将重要的工作依赖于一个单纯的预感、一种直觉或者一次心血来潮，而是必须依据知识来采取行动。

阿契尔先生对角色的定义如下：

> 便于剧作家的实用，人物可以被定义为智力、情绪

和能使他紧张的习惯的混合体。

这看起来远远不够，于是我们查找了《韦氏词典》。也许阿契尔先生的话语包含的不仅仅是字面上的意思。

混合体：由两个或者更多部分组成，是复合体，不是简单的事物。

智力：仅能被才智出众的人理解，是一种精神特质，仅能被有灵气的视点或敏锐的洞察力所捕捉。

情绪：生理学或社会学上的一种焦躁、纷扰、动荡的动态。

现在我们知道了，这句话看似简单，但理解起来还是颇为复杂。这虽然对我们没有太多帮助，却也能产生少许启发。

了解到“人物是智力、情绪和能使他紧张的习惯的混合体”是远远不够的。我们必须了解到所谓“混合体”具体指什么。我们已经知道，每个人物都具备三个维度：生理条件、社会背景和心理状态。如果我们将这三个维度继续细分下去，会发现生理条件、社会背景和心理状态中还包含着那些最细微的动因，它们就是迫使我们做出行动的建设者和推动者。

造船者需要熟悉他所使用的材质，了解它们的使用寿命及承重力。如果他想要避免灾难的话，他必须对这些事了如指掌。

剧作家也需要了解他所处理的材料，即他的人物。他需要知道人物可以承受多少压力，以及是否有足够能力支撑起一部戏剧。

关于人物，流传着许多矛盾的观点，在进行下一步之前，我们最好先对其中几个进行评估。

约翰·霍华德·劳逊在他的著作《戏剧与电影的剧作理论与技巧》(The Theory and Technique of Playwriting)中写道：

> 人们很好奇，为什么将故事看作一个逐渐变化的过程如此困难。这一困惑出现在所有关于编剧的教科书上，对编剧们来说这也是一个绊脚石。

是的，这是一个绊脚石，因为他们建房子的过程是从上往下的，而不是从前提开始，首先展示人物与所处环境的关系。劳逊在他的介绍语中就这么说道：

> 戏剧并不是把一些独立的元素捆在一起：对话、性格等等。它是一个有生命的活物，所有的元素都需要融合进一个整体之中。

确实如此。然而就在下一页他又写道：

> 我们可以研究戏剧的外在形式，但戏剧的本质，那最灵魂的部分，是脱离我们掌控的。

戏剧的灵魂确实不在我们的掌控之中，如果我们无法理解戏剧这一基本原则，也就是戏剧的本质。那看起来深不可测的灵魂，不会是其他，只能来自人物。

劳逊的根本问题是将辩证法用反了方向。他接受了亚里士多德“角色是行动附属品”这一观点，也因此本末倒置，令自己陷入困顿，即便

再怎么强调“社会框架”也不过是徒劳。

我们认为，在任何一个场合下，人物的表现都是最有趣的现象。每个人物都代表了一个属于他自己的世界，你对这个人物愈加了解，你就对他越发感兴趣。我突然想到了乔治·凯利(George Kelly)的《克雷格的妻子》。它远远算不上是一部结构精良的剧本，但作者建立角色的意图明确。凯利通过克雷格妻子的视角向我们展示了一个世界，一个单调乏味的世界，但它同时也是真实的。

萧伯纳声称他不会被原则绑架，而会遵从于灵感。然而，一个人不论是否受到灵感的启发，只要他将人物作为戏剧的基础，就是在向正确的方向发展，并会有意无意地遵循正确的原则。关键在于剧作家做了什么，而不是他怎么说。每一部伟大的文学作品都是从人物发展而来，即便作者最先规划的是其行动。一旦作者建立了人物，他们就占据了主体位置，作者应该调整行动使之能够符合人物性格。

假设我们在建一所房子，我们从错误的一端开始建造，它就会倒塌。这么重复了三四次之后，它终于建立了起来，然后就连我们也不知道哪一部分的修正才是成功的关键。所以我们怎能胸有成竹地为其他房屋建造者提出自己的意见？难道我们要问心无愧地直言“它需要倒塌四次才能建好”吗？

写就那些伟大戏剧的人们对工作总是抱有无穷无尽的耐心。也许他们的戏始于某个错误的方向，但他们也能凭借直觉与耐力，一点一点地进行修正，直到人物成为戏剧的基点为止，尽管他们未必客观地意识到人物才是戏剧的唯一基点。

劳逊说：

情境的构建确实困难，这就取决于作者“灵感”的

力量了。

如果我们知道，一个人物不仅体现了他所处的环境，还有他的遗传、他的好恶甚至还有他家乡小镇的气候，就不难构建出所有的情境了。因为这些信息都深嵌在人物的身上。

乔治·皮尔斯·贝克引用了小仲马的话：

在剧作家构建每一个情境之前，他应该问自己这三个问题：我应该做什么？其他人应该做什么？有什么是必须做的？

难道不奇怪吗？创造这个剧本的剧作家不断向自我发问，而唯独不去问问那些创造情节的人物？为什么不问问剧中的人物们呢？他们比任何人都更清楚个中答案。

约翰·高尔斯华绥[22]看起来掌握了这一简单的真理，他声称人物创造情节，而非相反。不论莱辛[23]对此有什么观点，他也是将人物作为基础的，本·琼森[24]也同样如此。实际上，为了使人物更加真实鲜活，他舍弃了许多戏剧手法。契诃夫不讲故事，更不用说刻画情境，但他的戏剧十分受欢迎，未来也是一样，因为他让自己的人物得以展现自我，并同时体现了他们所处时代的生活面貌。

恩格斯[25]在《反杜林论》(Anti-Duhring)中说道：

有机体在每个时刻里既是相同的又是不同的。因为每一刻，它都在同化自身并不含有的物质，也在排泄其他物质；每一刻，它体内的细胞都在死亡，新的细胞同

时在生成。事实上，在或长或短的时间内，它体内的原有物质就会被彻底清除，并被其他物质原子所取代。因此，在每一个时刻里，所有有机物都是它们本身，同时也是新的物质。

那么，在心理和环境因素的共同刺激下，人物也有能力令自己焕然一新。与所有其他有机体一样，他的变化是持续不断的。

如若确实如此，而我们也对此了然于心，那么又怎么会让剧中那些人物去适应生搬硬套出来的情景或千篇一律的情节模板呢？

如果从“人物是动作的附属品”这个论述出发，那么教科书编写者们将不可避免地陷入困惑。贝克则引用了萨尔杜[26]的话来解释戏剧是如何自动将故事展开的：

这个问题是永恒的，就像一道必须解出未知数的方程式那样。这个问题一直困扰着我，直到我找到答案为止。

也许萨尔杜和贝克找到了答案，但他们没有把它告诉年轻的剧作者们。

人物和环境之间的关系是十分紧密的，我们必须将他们看作一个整体，彼此之间相互影响。如果一方有缺陷，另一方就将受到影响，就像身体某一部位的疾病会令全身都遭受折磨一样。

亚里士多德在他的《诗学》(Poetics)中这样写道：

首先应该考虑情节，这可以说是悲剧的灵魂。而人

物则处于第二位……在这个情况下，人物是行动的附属。因此，事件的交代与情节的发展才是悲剧的目的……也许悲剧可以没有人物，但不能没有行动……戏剧能够引起我们的兴趣，主要并不是因为其中描绘的人性，而是依靠情境，其次才是对其中所涉人物的情绪。

为了寻找关于情节和人物到底孰轻孰重的答案，我们翻阅了无可计数的书卷，却发现其中关于这一话题百分之九十九的观点都令人疑惑，难以理解。

参考阿契尔在《剧作法——一门匠艺的手册》中的陈述：

一部戏可以缺少所谓的人物，却无法缺少某些行动。

但在数页之后他又说：

行动应该基于角色而存在。当这一关系被倒置，这出戏也许会变成一个设计精巧的摆设，但难以被称作是一件重要的艺术作品。

寻找真正的答案并不属于学术范畴，但这答案能为未来的编剧工作者带来深远影响，因为它与亚里士多德的说法大相径庭。

我们将使用一个最古老的情节，一段老掉牙的、滥俗的三角关系，一出杂耍厅的小短剧来证明我们的观点。

一位丈夫准备出发参加一场为期两天的旅行，出门后发现自己忘带

了某样东西。他回家寻找，却发现自己的妻子依偎在另外一个男人的怀抱里。我们假设这位丈夫只有五英尺三英寸[27]高，而他妻子的情夫无比高大。这时，这个情境取决于丈夫：他会做什么呢？如果他不受作家意志的干扰，那么他会遵照自己的本性行事。他的生理条件、社会背景和心理状态会决定他该怎么做。

如果他是个懦夫，他或许会道歉，请求对方原谅他的打扰，然后逃之夭夭，并暗暗庆幸那个情夫如此轻易地放过了他。

但也许丈夫的矮小身形更使他显得跋扈好斗，具有十足的攻击性，那么他一定会暴怒地扑向那个大个子，完全不在意自己注定是个输家。

也许他愤世嫉俗，便会开始讥讽；也许他泰然自若，甚至笑了起来；还有许许多多种可能性，这全都取决于人物的性格。

一个懦夫也许会制造一出滑稽剧，而一位勇士则可能酿出一部悲剧。

拿哈姆雷特这个忧郁的丹麦人举例，如果让他(而不是罗密欧)爱上朱丽叶，会发生什么呢？他也许会对这一情愫深思良久，喃喃自语着一些辞藻华丽的独白，来审视着自己不道德的灵魂和不灭的爱情，就像凤凰，在每年春天重生。他也许会向朋友、向父亲游说，试图与凯普莱特家族讲和。而在他进行这些沟通的同时，朱丽叶并没有料到哈姆雷特会爱上她，便顺理成章地嫁给了帕里斯。于是，哈姆雷特会变得更加忧虑，并开始诅咒自己的命运。

当罗密欧放纵自己的莽撞而深陷麻烦时，哈姆雷特却在审视自己情感的机制。当哈姆雷特犹豫时，罗密欧却在行动。

很明显，他们的冲突源于自身的性格，反之则不成立。

如果你试图将一个情境强加到一个性情不符的人物身上，你就如同普洛克路斯忒斯(Procrustes)[28]那样，为了使人们适合他的床，便把他们的脚砍下来。

所以，情节和人物，两者谁更重要呢？我们将敏感的、忧虑的哈姆雷特换成一个贪财恋权的王子，他沉醉于王子的身份给他带来的所有优待。他还会为父亲的死复仇吗？几乎不会。他会把这出悲剧变成一出喜剧。

让我们将天真的、对钱财事务毫无概念、为救治丈夫而伪造文书的娜拉，换成一位成熟的女士，她通晓金融，且十分坦率，不至于任由自己出于丈夫的爱而误入歧途。这样一个新的娜拉绝不会伪造文书，而海尔茂也会因为没钱疗养而死去。

太阳与其他的大气运动一起创造了雨。如果人物的重要性确实排在第二位，那我们为什么不试着用月亮来取代太阳的位置呢？我们能够得到同样的结局吗？毫无疑问，不能。

倘若如此，看看将会发生些什么。月亮会见证地球缓慢地消亡，而不能像太阳般创造生机盎然的生活。同理，我们仅仅替换了一个人物，戏剧的前提和结局都会随之改变。有太阳的世界：生。只有月亮的世界：死。

结论毋庸置疑：人物创造情节，而非相反。

不难理解亚里士多德关于“人物是行动的附属品”这一理念的由来。当索福克勒斯[29]写作《俄狄浦斯王》[30](Oedipus Rex)时，当埃斯库罗斯[31]写作《阿伽门农》(Agamemnon)时，当欧里庇得斯(Euripides)写作《美狄亚》时，人物的命运应该在这些戏剧中占据主导的位置。当神发话，人们只能遵照他的安排活着或死去。“事件的结

构”是由神来决定的，人物只是根据设定而行事罢了。然而，尽管当时的观众相信这一理论，亚里士多德也将自己的理论建立在这之上，但这些戏剧中的真相并非如此。在所有重要的希腊话剧中，都是人物创造了行动。剧作家不过是将我们今日所熟知的前提改换成了“命运”，而结果是相似的。

如果俄狄浦斯是另一种人，悲剧也许就不会降临在他身上了。如果他的脾气并不暴躁，就不会在路上杀死一个陌生人。如果他不固执，也不会决心找出杀死拉伊奥斯的人。他为了遵守承诺，凭借着罕见的毅力，挖掘出了最微小的细节。即便是所有指责的矛头都对准了他，却依然坚持不懈。如果他不那么诚实的话，他也不会通过刺瞎自己的双眼来惩罚自己了。

歌队 你这做了可怕的事的人啊，你怎么忍心弄瞎自己的眼睛？是哪一位天神怂恿你的？

俄狄浦斯 是阿波罗，朋友们，是阿波罗使这些凶恶的，凶恶的灾难实现的。但是刺瞎了这两只眼睛的不是别人的手，而是我自己的。

如果是神规定了俄狄浦斯无论如何都会受到惩罚，他又为什么要刺瞎自己的双眼呢？神肯定会让他的前提行之有效地发挥作用。但我们知道，他如此惩罚自己也是因为他不寻常的性格。他说道：

俄狄浦斯 什么东西看来都没有趣味，又何必看呢？

一个无赖可不会这么想。他也许会被流放，预言也得到证实，但这就大大降低了《俄狄浦斯王》这出戏的庄严与悲壮。

亚里士多德的错误具有其时代特性，而如果当今的学者也接受了他关于人物的这一“权威观点”，那么他们就大错特错了。人物在亚里士多德的时代无疑是戏剧的主体，一出没有人物的戏剧不管在现在还是将来都绝不可能成功。

由于美狄亚纵容暴行，她的弟弟被杀死。她为了丈夫伊阿宋牺牲了自己的弟弟，但后来丈夫又对她置之不理，娶了克瑞翁国王的女儿。她的残忍行为得到了应有的报应。什么样的男人会与这样的女人结婚？就是伊阿宋那样的男人，冷酷无情的背叛者。但伊阿宋和美狄亚这两个人物所拥有的意志，会让任何一个剧作家都为之赞叹。他们能够自产动力去推进剧情，完全不需要神明宙斯的帮助。剧作家对两者的塑造都是极好的，他们都是三维信息完备的人物，都在不断成长，而这也是写出伟大戏剧的基点。

流传至今的古希腊戏剧中有过许多杰出的人物，这也证明了亚里士多德的论点是错误的。如果人物是行动的附属品，阿伽门农也不至于死在克吕泰墨斯特拉[32]的手中。

在《俄狄浦斯王》中，行动开始之前，忒拜城的国王拉伊奥斯就已经知道他的皇后伊奥卡斯特为他生下的孩子，将会弑父娶母。于是，儿子出生后，他们就将婴儿的双脚钉在一起，将他放在喀泰戎山任其自生自灭。然而，一个牧羊人找到了这个孩子，照料他，并把他交给另外一位牧羊人。这个牧羊人把他交给了自己的君主，科任托斯城国王。当俄狄浦斯听到了这个预言之后，他逃出城，试图避免特尔斐神谕的实现。但在游荡之中，他杀死了自己的亲生父亲拉伊奥斯，进入了忒拜城王国，当时他还不知道自己的身份。

但俄狄浦斯又是如何知道这一预言的呢？在一次宴会上，一个醉汉对他说：“你不是你父亲的亲生儿子。”对此他感到十分困扰，并想要

解开自己的身世之谜。

俄狄浦斯 所以，我瞒着他们独自去了特而斐神庙，而阿波罗又把我劝了回来，阻止我获取希望寻找的信息。

为什么阿波罗要对俄狄浦斯隐瞒真相呢？

俄狄浦斯 可是他说了另外一些预言，十分可怕，十分悲惨，他说我命中注定要玷污我母亲的床榻，生出一些无法睹视的孽种。

看起来，阿波罗故意隐瞒了俄狄浦斯父亲的真实身份。为什么呢？因为“命运”。作为前提，命运驱使着人物走向那个不可避免的结局，而索福克勒斯正需要那样的驱动力。但是，我们应该认为，这是由于阿波罗希望俄狄浦斯逃离那个地方，最终应验预言。我们无需追问是什么造成了这两个无辜者的悲惨命运，而是应该看看这出戏的开头，观察俄狄浦斯的性格是如何发展的。

他是一名成熟的战士，化了名四处游荡，他的举止正义且庄重。俄狄浦斯逃出王城，试图挣脱他的命运。他赶到那个三岔路口附近时，正值情绪不佳，也就是在这个地方，他犯下了那起杀戮。

俄狄浦斯 碰见一个传令官和一个坐马车的人，正像你所说的，那领路的和那老人态度粗暴，要把我赶到路边。

他们十分粗鲁，还对俄狄浦斯使用武力，于是：

俄狄浦斯 我在气愤中打了那个推我的人——那个驾车的，那老年人看见了，等我经过的时候，从车上用双尖头的刺棍朝我头上打过来。

直到那时，俄狄浦斯才反击。

俄狄浦斯 ……立刻挨了我手中的棍子，从车上仰面滚下来了。

这起意外显示拉伊奥斯和他的侍卫受到的攻击是由他们自身引起的。他们非常粗鲁，而俄狄浦斯情绪不佳，并且也是个暴脾气，他们都遵循着自己的性格行事。阿波罗的意愿在此处肯定处于第二位。这时，你也许还会说俄狄浦斯是在行使命运的安排，而实际上，他只是在证明前提。

刚到忒拜城时，俄狄浦斯回答出了斯芬克斯的谜语，成千上万的人都无法对此给出正确答案。当时，斯芬克斯向所有进城或出城的人询问这样一个问题：什么东西在早晨有四条腿，在中午时有两条腿，在晚上有三条腿？俄狄浦斯答道：人。这也证明了他是他们之中最有智慧的那一个。斯芬克斯羞愧地离开，忒拜城的居民们终于结束了被奴役的命运，愉快地将俄狄浦斯选为他们的国王。

现在我们知道俄狄浦斯很勇敢，很冲动，也很聪慧，而在后续的证据中，索福克勒斯也告诉我们，忒拜城居民在他的统治下过得十分富足。在俄狄浦斯身上发生的一切事都源于他的性格。

如果你能将“人物是行动的附属品”这一概念抛之于脑后，而仅从剧本的内容出发进行斟酌和观察，就会发现“人物创造了情节”这一观点才是正确的。

当莫里哀将奥尔恭塑造出来，使他成为答尔丢夫的瞒骗对象时，情节就自然而然地呈现了出来。奥尔恭代表了一个狂热的宗教信徒形象，一个皈依的偏执狂不再赞成他以前所相信的一切，这是合乎情理的。

莫里哀需要一个完全无法再忍受一切世俗的人。而信奉了宗教之后的奥尔恭正是这样一个人，而这样一个人必定会与仍然沉湎于享受生活的家庭成员之间产生令人期许的冲突。而我们的主角奥尔恭，一定会认为这些世俗的享乐与活动都是罪恶的。坚定的奥尔恭会为了控制及改造家庭成员这些恶习而走向极端，但这必定会引发家人的反抗与不满，冲突便得以产生了。

那么作者已经有了明确的前提，情节也就从人物的行动中生发了出来。而且当前提确立后，选择由哪位人物来承担证明前提这一重任就是轻而易举的事情了。当我们接受“伟大的爱情能够战胜死亡”这一前提，我们必然会想到一对能够违抗传统、不顾父母意愿、不畏惧死亡的爱侣。什么样的人有能力做出这一切呢？肯定不是哈姆雷特，或者某位数学教授。这样的人必然是年轻，自傲且冲动的，那就是罗密欧。罗密欧完全能够胜任这个角色，就像《伪君子》里的奥尔恭那样，他们足以制造与其性格相符的冲突。没有人物的情节只是一个随机的精巧装置，悬挂在天堂与人间，就像穆罕默德的悬棺。

如果在一番漫长且艰苦的研究之后，我们得出结论：蜂蜜对人类有好处，而蜜蜂的重要性则排在第二位，那么蜜蜂就是其产品的附属品，读者会怎么想？如果我们说花香比花朵更重要，鸟叫声比鸟儿们更重要，你会怎么想？

我们应该对开篇引用的爱默生的论述做出如下改动，以符合我们的目的：

人物是什么呢？是优点尚未被发掘的元素。

7 构建情节的人物

“肤浅的人相信运气。”爱默生说道。易卜生戏剧的成功靠的不是运气。他研究、规划并努力写作。让我们走进他的工作间，看看他是如何创作的。让我们来分析《玩偶之家》里的娜拉和海尔茂，因为在前提和人物行为准则的引导下，这些人物开始自主构建自己的情节。

毫无疑问，易卜生对他所处时代的女性受到的不公待遇感到不平(要知道，这部戏写于1879年)。从某种程度来说，他是一位斗士，试图证明“婚姻中两性的不平等会孕育不幸”。

首先，易卜生知道他需要两个角色来证明自己的前提：一对夫妻。但并不是所有的夫妻都适合，他需要一位能够汇集那个时代所有男人的自私共性于一身的丈夫，也需要一位能够代表当时所有女性顺从一面的妻子。他要寻找的是一个以自我为中心的男人和一个忍让牺牲的女人。

他选择了海尔茂和娜拉，但此时他们还只是带有“自私”和“无私”标签的两个名字。自然，第二个步骤就是完善他们。作者在建立自己的人物时必须非常谨慎，因为在此后的冲突中，人物将自行决定该做的事和不做的事。鉴于易卜生已经有了一个明确的前提，这也正是他迫切想要证明的，那么合适的人物就会在脱离作者意志的情况下，独立自主地朝着证明前提的方向进发。

海尔茂成了银行经理，意味着他必须是一个非常刻苦的、勤勉的人，否则无法在一个重要机构担任最高职务。他富有责任感，这也暗示了他是一个拘泥于各种规矩的不近人情的上司。毫无疑问，他会要求下属守时且忠诚。他有着过度的公民自豪感，他深知社会地位的重要性，并且小心翼翼地维护它。体面于他而言如同生命一样重要，甚至为此愿

意牺牲任何事，包括爱情。简单来说，海尔茂是一个被下属憎恶，又深受上级赏识的人。他只有在家的时候才像一个有温度的人。他对自己的家庭有着无止境的爱，也正因为他总是被别人憎恶或畏惧，所以也就比普通人更需要爱。

他大概38岁，中等身高，有着坚定的性格。他的言论中带着虚情假意，总是严肃地劝诫别人，即便在家也一样。他是中产阶级出身，正直，并不十分富有。他对自己喜爱的银行工作，总是兢兢业业。从表面上看，他对自己年纪尚轻已就职高位感到非常满足，并对未来充满信心。

他没有不良嗜好，不抽烟不喝酒，除了在某些特殊场合会喝上一两杯。我们可以看出，他是一个以自我为中心、希望别人注意到自己高尚道德标准的人。

所有这些都可以在剧本中看到，而当我们粗略地对人物进行研究时，就会发现易卜生一定对海尔茂了如指掌。他甚至知道，普遍的女性必然会对这个男人的理念产生抗拒。

于是，他塑造了娜拉这样的人物。她是一个孩子：她是个挥霍者，不负责任，爱撒谎，会像个孩子般欺瞒他人。她是一只百灵鸟，唱着，跳着，无忧无虑，却也全心全意地爱着自己的丈夫和孩子，这是她性格的关键点，她足够爱自己的丈夫，愿意为他做任何事。

娜拉有着美好的灵魂，她愿意寻根问底，但又对自己所处的社会了解甚少。出于对海尔茂的爱和倾慕，她愿意成为一位玩偶般的妻子，也因此放缓了自己心智的成熟，即使她实际上十分聪慧。她从小就是一个被宠溺的孩子，与丈夫共同生活后，越发受到纵容。

她大概在28至30岁之间，迷人，有吸引力。她的社会背景并不像海

尔茂那般毫无污点，因为她的父亲也是个随遇而安的人。他的所思所想毫无约束，家族中还传有丑闻。但是娜拉的小心思却很单纯，仅仅只是希望所有人能像她一样幸福。

现在，作者已经建立起两个能够引起冲突的人物了。但冲突该如何引发呢？他们之间不可能产生三角关系。那么，在一对彼此深爱的夫妻之间，会发生什么样的冲突呢？如果我们产生了任何疑问，切记翻阅回人物分析与剧本前提页，这样就能找到线索。我们找到了一条线索，既然娜拉代表了无私和爱，她一定会为家庭做一些事，最好是为她的丈夫，并能够引起他的误解。但这件事是什么呢？思路在这里又中断了，我们可以再次阅读人物研究，它一定会为你指引答案。海尔茂很在乎体面。那可太好了，娜拉的行动应该会动摇，或威胁到他所处的社会地位。但鉴于她是无私的，这个行为一定要出于海尔茂的原因，而他的反应则必须展示出，当爱情与体面相违背时，他对娜拉的爱是空洞且不堪一击的。

什么样的行为会令这样一个人在他的地位遭受威胁时，失控到将一切都置之脑后？这一点，从他的自身经验出发，能与最卑鄙最无耻挂钩的行径也就是关于钱了。

偷窃？可能会有这个效果，但娜拉并不是个小偷，她也没有渠道接触到大额资金。她做的必须跟救急资金有关，并且她需要迫切地拿到一笔钱，这笔钱必须比她平日里能接触到的资金数额要大，但也不需要她大动干戈。

在我们进行下一步之前，必须了解她的动机，为什么她不惜使用会让丈夫动怒的方法来得到这笔钱(动怒只是个温和的说法)。也许他身负债务……不，不会的，海尔茂绝不会欠下自己无法处理的贷款。也许她需要一些家居用品？不，这不会触及海尔茂的终极利益。疾病？好主意。海尔茂自己生病了，而娜拉需要钱来救他。

娜拉的逻辑很简单。她对钱的事务知之甚少，照料海尔茂又需要钱，而海尔茂宁愿死去也不愿借钱。她无法寻求朋友的帮助，以免海尔茂发现她的所作所为，而为此感到羞耻。如我们所见，她也不能偷。唯一可行的方法就是向专业的借款方借款。然而，她也知道，作为女性，她的签名效力远远不够，同时也不能寻找朋友做担保，因为她不想引起更多不必要的麻烦。通过陌生人？除了走向不道德的卖淫，她很难接触到不认识的人。她太爱她的丈夫，甚至已经将这些事情都考虑过了。只有一个人会为她借钱：她的父亲。但是他病得很严重，奄奄一息。如果他身体健康，一定会帮助她获得这笔钱，但这样这出戏就不成立了。人物必须通过冲突来证明剧本的前提，因此，娜拉的父亲必须死去。

娜拉哀叹于这一现实，但同时也使她萌生了新的法子，她要伪造自己父亲的签名。发现了这唯一的办法后，娜拉感到欢欣鼓舞，这个完美的主意也令她充满喜悦。她不仅有了获得这笔钱的方法，也能够向海尔茂隐瞒这笔钱的来历。她会跟他说，这笔钱是自己的父亲留给她的，这样他就无法拒绝。这笔钱就成了他的钱。

她走完了流程，拿到了钱，感到无比开心。

这个计划里有一个问题。借款者认识这家人，他与海尔茂在同一家银行工作，他从一开始就知道这个签名是伪造的，但这份伪造的签名对他来说比一份完美的担保更有价值。如果娜拉无法履行还款，海尔茂需要偿还上千倍的金额。海尔茂的性情正如我们所知，在他的体面危如累卵、事业也卷涉其中时，他什么都愿意做。借款人深知这一点，从而非常得意。

如果你仔细阅读娜拉和海尔茂的人物特征，你会看到他们的性格将会使这个故事成为可能。

问与答

问：是谁迫使娜拉做出这个行为？为什么她无法克服忧虑去合法地借钱呢？

答：前提会驱使她作出唯一的选择，这个选择能够证明前提。你会说一个人有权选择一百种能够达成他目标的方式，我们也同意。但如果你希望在剧本中验证某个明确的前提，情况就不一样了。在仔细筛查和排除之后，你一定会找到一条路，指引你实现目标，并验证你的前提。易卜生选择了他的那条路，通过刻画人物，使他们能够自然地朝着验证前提的方向去行动。

问：我不理解为什么建立冲突的方式只有一种。我不相信娜拉除了伪造自己父亲的签名以外没有别的方法可以使用了。

答：你觉得除此之外她还能做什么呢？

问：我不知道，但肯定有别的办法吧。

答：如果你拒绝思考，那么讨论就此结束。

问：好吧，为什么偷窃不比伪造文书合理呢？

答：我们已经指出，她没有接触钱的途径。假设她有，她应该偷谁的钱呢？亲戚的吗？好吧，但当他们发现窃贼的真面目之后，会告发她吗？他们这么做一定会玷污家族的名声，而要隐瞒事实还得有赖于亲戚们对此守口如瓶。她会偷邻居或者陌生人的钱吗？以她的性格，这是不太可能发生的。但假设她这么做了，也只能发生在更复杂的情况之下。

问：这不正是你想要的吗？冲突？

答：只有当冲突能够证明前提时我们才需要它。

问：偷窃不能证明前提吗？

答：不。当她伪造了父亲的签名时，她只是将自己和丈夫置于危险之中，但如果是偷窃，她就伤害了无辜的人，如果这些人的钱财没有被盗，他们就与本剧毫无关系。另外，如果她确实偷了钱，前提就改变了。她害怕此事败露，也担心不可避免的羞辱，这样将会弱化原有的前提，把它变成对偷窃的谴责，而不是对女性平等权益的抗争。

但你问道，如果娜拉偷窃且并没有被发现，又会如何？那就证明了她是一个优秀的窃贼，那么这就不是一个应该得到平等权益的女性了。而如果她被发现又会怎么样？会引发一起英勇的斗争，海尔茂会努力将她从狱中拯救出来，随后抛弃她。正是他视之如命的体面指使他这么做的，但这意味着故事的走向与最初的前提几乎完全背离。不，我的朋友。你一方面已经明确了一个前提，另一方面也有了完美的人物分析，你必须保持走在一条规划完备的正路上，而非徘徊在偏僻的岔路口。

问：看起来你无法逃脱前提的掌控。

答：确实是这样。前提就是一个暴君，只允许你沿着一条路往前走，就是能够完全验证前提的道路。

问：为什么娜拉不能去卖淫呢？

答：这可以证明她负担了家庭的重担和责任吗？可以证明她和男人一样平等吗？可以证明不应该有玩偶之家吗？可以吗？

问：我怎么知道？

答：如果你不知道，讨论就到此为止吧。

8 主使人物

主使人物就是主角。根据《韦氏词典》，主角就是“在任何运动或者因果关系中占据主导位置的人。”

所有反对主角的人都是对立人物。

没有主使人物就没有戏剧。主使人物是创造冲突并推动戏剧发展的人物。主使人物知道自己想要什么，如果没有他，故事就会漏洞百出……实际上，就会没有故事。

在《奥赛罗》里，伊阿古(主使人物)是个行动派。由于受到奥赛罗的轻视，他四处挑起纷争，播撒嫉妒的种子，来为自己复仇，是他挑起了冲突。

在《玩偶之家》中，柯洛克斯泰坚持希望恢复自己家族的名誉，几乎导致娜拉自杀。他就是那主使人物。

在《伪君子》中，奥尔恭坚持让答尔丢夫住进自己的家中，引发了冲突。

主使人物绝不能是毫无企图的。他必须急切地想要获得某个东西，以至于在达到自己目的的道路上不惜毁灭一切事物，或招致自己的毁灭。

你也许会问：“假设奥赛罗给伊阿古提供了他梦寐以求的官职呢？”

这样的话这出戏就不会发生了。

一个优秀的主使人物一定会急切地想要实现某件事，这件事比生命中其他任何事都更重要，例如复仇、获得荣誉、实现野心等。

一个优秀的主使人物一定处在紧要关头，手头上有着某件重要的事正亟须处理。

并不是所有人都能成为主使人物。

如果一个人的恐惧大于渴望、如果一个人没有热烈的激情与充沛的精力，他虽然具备坚韧的毅力却放弃反抗，随波逐流，那么，他们都无法成为主使人物。

顺便一提，坚韧分为两种：积极的和消极的。

哈姆雷特没有足够的忍耐力(消极的)，但他有着坚持不懈的坚韧(积极的)。《烟草路》中，吉特・莱斯特身上的韧性能使你对人类的忍耐力感到讶异。殉道者尽管遭受折磨，但他们的意志则是一股强大的力量，这些都是非常好的素材，既可以用在话剧中，也可以用在任意一种文体里。

积极的坚韧是坚持不懈，甚至能够对抗死亡。消极的坚韧则是没有应对能力，是内心的力量不足以承受困难。

一个关键人物必须是有攻击性的，坚定的，甚至是无情的。

就算吉特・莱斯特表面上看是一个“消极的”人物，他依然与“有攻击性”的伊阿古一样能够引起争端。他们都可以称为主使人物。

这里我们需要明确一下，当我们在说“消极的”和“积极的”(有攻击性的)主使人物时，具体指的是什么。

每个人都能想象一个有攻击性的人物是什么样的，但我们必须解释

一下“消极的”人物。对饥饿、酷刑的忍耐，以及为了理想而忍受着身体和心灵上的折磨，无论是在生理层面还是精神层面，都需要《荷马史诗》里那些英雄般的承受力。这种消极的力量同时还能使对立人物作出反应，从这个角度来说，它同样具有十足的攻击性。哈姆雷特四处打探真相，吉特・莱斯特坚持留守在自己的土地上，不惜饿死。这些行为都能激起他人的对抗。所以，消极的力量，只要足够持久，就能成为积极的力量。

这两种力量对任何文体的写作来说都是有效的。

再次强调，一个主使人物必须是有攻击性且坚定的，甚至是无情的，无论他是“消极的”还是“积极的”。

主使人物作为戏剧的驱动力，原因很简单，因为某种内在需求或者外在压力驱使他做出行动，他的手头有迫在眉睫的事需要处理，例如荣誉、健康、金钱、拯救、报仇或者出于强烈的渴望。

《俄狄浦斯王》里的俄狄浦斯坚持寻找谋杀国王的凶手。他就是那个主使人物，而他的激进是由于阿波罗的威胁，如果不找出凶手就要用瘟疫惩罚他的王国。为了守护子民的幸福，他被迫成了一位主使人物。

《灵魂拒葬》里的六个士兵拒绝被埋葬，并不是因为他们自己，而是因为大部分工人阶级所遭受的屈辱与不公，驱使他们以人类的名义拒绝被埋葬。

《玩偶之家》里的柯洛克斯泰为了自己的孩子，坚持不懈地试图恢复名誉。

哈姆雷特四处搜寻谋杀自己父亲的人，并不是为了证明自己的清白，而是为了使罪人受到正义的惩罚。

可以看到，主使人物之所以是主使人物，并不是因为他们希望这样，而是被自身的内在需求和外在环境所驱使，才挑起了重担。

主使人物的成长不能像其他人物那样变化巨大。例如，其他人物可能会从恨转变为爱，或者从爱转变为恨，但主使人物不能这样。因为当你的戏剧开始时，这位主使人物可能已经受到怀疑，或者计划着要去杀人了。一个人的不忠诚从被怀疑到坐实，比一个人从忠诚的品质转变为不忠，其变化过程要短得多。因此，如果其他人物从爱转变为恨需要十个步骤的话，关键人物可能就只须经历最后的四、三、二甚至一个步骤就已足够。

哈姆雷特在戏的开场时十分笃定(因为他父亲的鬼魂将谋杀的事告诉了他)，这出戏也以谋杀结尾。《悲悼》的莱维妮亚以仇恨开场，经历对复仇的筹划，最终以悲凉收尾。

麦克白在开场时贪求国王的王位，而最终以被谋杀身亡收尾。

从盲从到公开反抗的转变，力度远大于压迫者由愤怒转变为对起义劳工进行复仇。虽然这两个情景所述都是转变。

罗密欧与朱丽叶体验了恨、爱、希望、失望和死亡。而他们的父母，那些主使人物，只经历了恨和后悔。

当我们说贫穷促使犯罪时，我们不是在攻击贫穷这个词本身，而是针对那些致使贫穷的社会势力。这些势力是残忍的，它们是由人演绎出来的。在剧中，我们抨击代表着这股势力的人物，也透过他来抨击其背后的社会势力。这个人必须强而有力，因为他身后的势力会一直支撑着他。倘若他变弱了或是心有苦衷，那么你就要另寻一个意志坚决的代表人作为这股势力的主使人物。

一位主使人物的情绪强度需要与他的对手处在同一个频率，但他的

变化幅度较小。

问与答

问：还有一些关于人物成长的事令我困扰。例如，在影片《锦绣山河》(Juarez)中，每个人物都经历了转变：马克西米连从犹豫转变为果断；卡洛塔从爱转变为疯狂；迪亚兹从对事业的信任转变为犹豫。只有华雷斯没有成长，然而正是他的迟钝和坚定的信念，使他成为一个丰碑式的人物。哪里出了问题？他为什么没有成长？

答：他确实成长了，他的成长是持续不断的，但不如其他人那么明显。他是那个主使人物，他的力量、决心和领导力都是造成冲突的原因。我们应该回过头看看，为什么他虽然身居戏剧的中心地位，可他的成长却不那么明显。但首先要告诉你，他确实有所成长。他先是对马克西米连发出警告，之后转为威胁。这是成长。当他发现自己的力量无法对抗法国人，他便改变策略，将军队撤离。这是成长。我们可以亲见他的不断转变。当听到牧羊男孩描述他的狗是如何联合起来对抗一匹狼的时候，我们就明白他为什么改变主意了。我们看到华雷斯是如何对待背叛，又是如何在敌方的营地里直面敌人。那场穿过枪林弹雨的戏，显示他身处于真正的危险中却依然能够保持英勇，这令我们确信他是一位真正的斗士。

他对自己的人民怀有深沉的爱，这可以从他对马克西米连的残忍中看出来。随着剧情不断发展，他的性格逐渐显露，于是，我们了解到他的动机是诚实和无私的。

当他在马克西米连的棺材前喃喃道“原谅我”时，一个难以察觉的转变正悄然浮上水面。他的爱确凿无疑地显现出来，我们知道他的残暴并非直指马克西米连，而是在对抗帝国主义。

问：那么我理解了，他的成长就是从抵抗转变为更强的抵抗，而不是从恨到原谅。为什么华雷斯的转变不需要向马克西米连的转变那么巨大呢？

答：华雷斯是那个主使人物。记住，主使人物的成长比其他人物的成长跨度都要小，原因很简单，他在故事开始前就作出了决定。他就是那个促使别人成长的人。华雷斯的力量就是那些愿意为自由而战斗或牺牲的人们的力量。

他并不孤单，他战斗并不是因为自己希望这么做，而是出于必要。这个热爱自由的人为了不沦为奴隶，试图消灭他的压迫者，即便付出生命的代价。

如果一个主使人物没有必须战斗的理由，不论迫于内在需求或是外在的压力，倘若人物们只是听从自己心血来潮的想法，那么这出戏就会质量堪忧。他们随时可能放弃，并停止供给戏剧发展的驱动力，随之背叛前提及这出戏。

问：那么，那些渴望写作、表演、唱歌、画画的人又是什么情况呢？你可以把这种迫切的自我表达欲称之为一时兴起吗？

答：他们当中的百分之九十九都有可能是一时兴起。

问：为什么是百分之九十九？

答：因为通常有百分之九十九的人在他们有机会达成任何成就之前就放弃了。他们没有毅力，没有耐心，在生理和心理上都不够强大。或者有些人在生理和心理上都足够有力了，但他们内心不具备十足的创造力。

问：像冷、热、火、水这样的元素有可能成为主使人物吗？

答：不。当人类以原始形态生存，在黑暗中游荡之时，这些元素就已经是地球上绝对的统治者了。它的现状是永恒的，这些事物的存在毫无疑问，毋庸置疑，且已经存在了上百万年。那些原生动物、藻类、细菌、阿米巴虫，并没有采取任何行动来对抗现有的秩序。而人类则行动了，人类挑起了冲突。人类在关于生存的戏剧中成了主使人物。他们不仅利用了这些元素，并且能够不断地发明新药物来对抗疾病。

人类对这些元素做出的挑衅行为并非来自某个突发奇想，而是出于本能的需求，并且这要集结人类的智慧才能得以实现。这种需求与智慧促使人类不断突破，直至创造出了极具毁灭性的武器——原子能。然而，对核爆的恐惧也会同样驱使人类将原子能用于文明的进步，而不是毁灭。人类这么做并非出于崇高的品质，而是迫切的求生欲促使他们不断去创造与革新。

再次重申，主使人物之所以成为主使人物仅仅是出于一种求生的本能，而不是因为他希望这么做。

9 对立人物

主使人物的对立面就是对立人物，这个人会阻碍主使人物的前进。而我们的主使人物出于坚定的意志，会使出浑身解数、费尽心思，动用一切具备创造力的资源，来对抗这个对立人物。

如果有任何一个原因使这个对立人物无法推动一场战斗，你就该寻觅另一位对抗意志坚定的强者来胜任这一角色了。

在任何一出戏中，这个对立人物都必须与主使人物一样强大，意志同样坚定。一场战斗只有在两位斗士实力相当时才有趣。《玩偶之家》的海尔茂就是柯洛克斯泰的对立人物。主人公和对手对于彼此来说，都是危险的敌人。他们二人都是不屈不挠的。《银索》中的妈妈在儿子们带回家的女人们中找到了值得重视的对手。《奥赛罗》里的伊阿古是个无情的，不怀好意的主人公，奥赛罗则是那个对立人物。奥赛罗的权力和力量之大，使得伊阿古无法与他公开摊牌，但他还是因此招致了巨大的危险，不，甚至连他的性命都受到了威胁。于是，奥赛罗就是一个合适的对立人物。在《哈姆雷特》中也是一样。

现在，再让我重复一遍，对立人物必须与主人公一样强大。这两者不仅有着互相冲突的个性，在意愿上也必须有分歧。

如果一个高大的粗人推搡了一个小个子，我们也许会为此抱不平，但这不意味着我们会屏息等待这场对抗的结局，因为它早在意料之中。

一本小说、一出戏剧或任何一类文体的写作，确实从头到尾就是一场危机，并且都向着那不可避免的结局进行发展。

10 人物编排

当你已经为自己的戏选好了人物，一定要注意对他们好好进行编排。如果所有的人物都是一样的，比如他们所有人都是恶霸，那么这出戏就会像一首只有鼓点的交响乐。

在《李尔王》中，考狄利娅是温柔的、充满爱意的、忠诚的，贡纳莉和吕甘这两个年长的女儿则是冷血的、无情的、虚伪的密谋者。而李尔王是个草率的、任性固执的人，经常无缘无故地发怒。

在任意一部戏里，好的编排都是冲突得以激化的理由之一。

一部戏里有可能出现两个骗子，两个妓女，两个窃贼，但他们必定在性情上、思想上和语言上有所区别。也许其中一个窃贼是情感细腻的，另一个是无情的；一个可以是懦夫，而另一个则无所畏惧；一个对女性非常尊重，而另一个则对她们十分轻蔑。如果两个人物有着一样的特质，一样的价值观，那便没有冲突，也就没有戏剧了。

易卜生为《玩偶之家》选择了娜拉和海尔茂，是因为这部戏的前提关于婚姻生活，所以他不可避免地要寻找一对夫妻。确定人物的这个阶段是所有编剧都必定会经历的。

但是，当剧作家寻找了两个类型相同的人，尝试着在他们之间刻意制造冲突时，就会困难重重。

我们来看马尔茨的《黑矿井》，本剧中的乔和约拉就十分相似。他们都很有爱心，且善解人意。他们有着相同的理念、渴望和恐惧。那么乔没有经历过任何冲突便作出至关重要的决定也就不奇怪了。

娜拉和海尔茂也彼此相爱，但海尔茂是专横的，而娜拉是顺从的，海尔茂是严谨、公平且精确的，而娜拉会像小孩子那样撒谎欺瞒。海尔茂对自己的所作所为责无旁贷，而娜拉则毫无责任心。娜拉就是海尔茂的反面，他们就是完美的编排。

假设海尔茂与林丹太太结婚。她心智成熟，了解海尔茂的世界观和规则。她和海尔茂也许会争吵，但他们绝不会造成像娜拉和海尔茂之间那么巨大的冲突。像林丹太太那样的女人几乎不会伪造文书，但如果她这么做了，她也会意识到这一行为后果的严重性。

正如林丹太太与娜拉不同，柯洛克斯泰也与海尔茂不同，而同一部作品里的阮克医生与他们都不相同。这些截然不同的人物聚在一起，就像各式的乐器共同编排谱奏一曲动人的交响乐。

编排即需要将几个明确并坚定的人物对立起来，通过发生冲突使戏剧从一极转向另一极。当我们提到“不妥协的”，请想想哈姆雷特，他追随着自己的目标，搜寻谋杀父亲的真凶，就像寻血犬追逐着他的猎物。这又令我们想起《伪君子》里的奥尔恭，他对宗教的狂热使他立下契约，将自己的财产拱手让给了一个恶人，并同时将自己年轻的妻子置于危险之中。

你在看戏的时候，一定要观察戏剧中的每一股力量都是如何进行编排的。这种力量可以来自团体，也可以来自个人。例如法西斯主义对民主，自由对奴役，宗教信仰对无神论。但并非所有对抗无神论的信教者都一样，他们之间的性格差异甚至可以像天堂到炼狱之间那么大。

在《晚宴》(Dinner at Eight)中，凯蒂和帕卡德就被很好地编排在一起。尽管凯蒂在很多方面都与帕卡德十分相似，但他们彼此之间依然隔阂着一个世界。他们都希望被上流社会所接纳，但帕卡德希望能在政界爬上高位，而凯蒂则讨厌政治文化以及华盛顿。她无所事事，而他

毫无喘息之机。她躺在床上等待着自己的情人，而他在一个又一个地点之间穿梭。这两个人物之间的冲突可以有无穷无尽的可能性。

在每一个大转变中，包含着许多小转变。假设在一部戏中，大的转变是从爱到恨，其中那些小的转变又是什么呢？从包容到无法容忍肯定算一个，而这也可以被细分为漠不关心和厌烦两个阶段。现在，不论你为自己的戏剧选择了哪一类转变，都会影响你对人物的编排。在从爱至恨的转变里涉及的人物，肯定会比从漠不关心变为厌烦的这种小转变里的人物要暴力得多。契诃夫的人物就契合他为戏剧预设的转变。

例如，凯蒂和帕卡德绝对不会适合《樱桃园》(The Cherry Orchard)，而《樱桃园》的人物也绝对不会成为《李尔王》的首选。你选择的人物，他们的前后差异应该符合你预设的转变。当然，有时一个微妙的转变也可以造就一部好戏。但即便是一个小幅度的转变，其中的冲突也应该是激烈的，就像契诃夫作品中的人物所展现的那样。

当一个人说“今天下雨了”，但我们不知道他指的是多大的雨。它可以是：

毛毛雨(小小的雨点)

中雨(持续稳定的雨水)

倾盆大雨(非常大的雨)

狂风暴雨(雨水及狂乱的大气层)

类似地，有些人会说“某某人是个坏人”，然而我们还是觉得“坏”这个概念模棱两可。他是：

不可靠的？

不可信的？

说谎者？

窃贼？

诈骗者？

强奸犯？

杀人凶手？

我们必须知道每个人物的具体类别。身为作者，你对每一位人物的现状都应该了如指掌，因为你需要将他和他的对手进行合理的编排。作者必须为不同的行动安排不同的人物组合，而编排必不可少。需要将目的清晰、强而有力的、不妥协的人物放进与戏剧的起伏相适宜的冲突中。

比如，如果戏剧中的转变是：

从冷漠

到厌烦

到愠怒

到焦躁

到发怒

到憎恨

那么，你的人物绝对不能是非黑即白的。也许他们的变化只是在浅灰与深灰之间过渡，但他们还是要经过精心编排的。

如果你的人物得到了恰如其分的编排，就像《玩偶之家》《伪君子》或者《哈姆雷特》里那样，他们之间的言辞也会是有差异的。例如，如果你的一个人物是纯洁的姑娘，而另一个则是个浪荡公子，他们的对话就会反映出他们各自的性格。前者毫无社会经验，她的想法也天真幼稚。相反，卡萨诺瓦[33]似的人物拥有丰富的社会经验，这也能反映在他所说的每一句话里。二人的每一次见面都一定会展露出其中一个人的见识和另一个人的无知。如果你忠实于自己为人物定下的三个维度的概要，那么人物的言行举止就会符合他们的性格，你就不需要刻意营造人物之间的差异。如果你将一个语言教授和一个说话磕磕巴巴的人放在一起，就会毫不费力地得到你所需要的戏剧效果。如果碰巧这两个人物之间有了冲突，并试图证明戏剧的前提，那么冲突就会因为表达能力上的差异而显得更加丰富多彩、趣味横生。当然，这种对比的戏剧化效果也取决于人物的内在性格。

在人物的成长中，冲突是持续不断的。天真单纯的姑娘会变得聪颖智慧，她也许会在婚姻中给那个浪荡公子上一课，使得他对自己不再那么笃信。那位语言教授也许会对自己的言辞不再吹毛求疵，而原本说话词不达意的人也许会成为一个能言善道的演说者。还记得萧伯纳的《卖花女》(Pygmalion)里的伊莉莎都经历了什么样的成长吗？一个窃贼可能会变得守法，一位守法公民可能会变成盗贼。一个玩弄女性的人学会了忠诚，而一位忠诚的妻子则变得喜欢玩弄他人的感情。一盘散沙似的工人们可以变成充满凝聚力的组织。当然，这些都是粗略的梗概。对任何一个人物来说，成长都具有无数种可能性，但他们一定会经历成长。如果没有成长，你就会失去剧本在开始之初和隐藏在人物设定中的对立属性。缺乏成长也就意味着没有冲突，而没有冲突也就意味着你的人物编排得不够完善。

11 对立统一

就算我们假设一出戏已经得到了良好的编排，又要如何保证这个对手不会半途而废，中途退出呢？答案就藏在“对立统一”之中。很多人在最开始就无法正确理解这个词的含义，更不用说对它进行运用了。对立统一并不指代对峙中任意一方的力量或者意愿。对这个词的误用也会导致人物无法将冲突推进到底。为了避免这样的灾难，我们首要义务就是先理解清楚这个术语：什么是对立统一。

如果一个人在人群中受到了陌生人的推搡，二人对彼此发表了一些羞辱性言论之后又发生了打斗，这是对立统一的结果吗？

仅从表面上看是这样的，但其并非如此。这两人都有斗殴的欲望，因为他们的自尊受到了冒犯，希望实施具体行动进行报复，但二人之间的对立并不尖锐，不必非要通过流血牺牲来平息。这样的对手也许就会中途退出。最终，他们或许还会相互阐明逻辑、互相解释、道歉并握手言和。但在真正的对立统一中，不可能出现妥协。

在将这一原则应用到人类身上之前，我们需要再阐述一个存在于自然界中的案例。你能够想象人体中的致命病菌与白细胞之间，会互相妥协吗？不可能。由于两者之间的对立过于绝对，必然会引发一场你死我活的斗争，一方需要消灭另一方才能存活，别无选择。病菌总不能说：“噢，好吧，白细胞太厉害了，我要另谋生路。”白细胞也不可能毫发无损地放过病菌。它们是绝对对立的，又有着统一的目标：消灭对方。

现在，让我们将同一原则应用到剧场里。娜拉和海尔茂被许多事物统一在了一起：爱情、家庭、孩子、法律约束、社会观念和欲望。如果

二人都毫不妥协地遵循着自己性格的独特性行事，那么两者之间的统一必然会被打破。如果他们希望继续保持统一，则必须有一方彻底消除自己的独特性，完全屈服于另一方。

就像细菌与白细胞一样，只有当其中一方的主要特性“消亡”了，例如娜拉在剧中表现出来的温顺，这样的统一才能被打破，戏剧也才能收尾。自然，在剧场里，“消亡”并非必须表现为人物的死亡。将娜拉与海尔茂之间的联系切断是非常痛苦且不易的。二人之间的统一关系越紧密，切断联系就越困难。但不论二人之间的统一性发生了何种变化，它依然会对涉及其中的人物有所影响。然而在《傻瓜喜事》中，人物之间并没有彼此维系的纽带，不具备统一性，所以如果一位人物不同意其他人物的意见，他大可以离开。

另一方面，在《旅程终点》(Journey’s End)中，士兵之间牢不可破的统一关系是毋庸置疑的。作者使我们完全相信了那些士兵必须待在战壕里，甚至死在那儿，虽然他们希望能够回到远在几千英里之外的家中。一些人不得不用酒精来支撑自己，保持勇气，才能完成他们的任务。让我们来分析他们的处境：在他们所处的时代，由于尖锐的社会矛盾无法调和不断激化，最终引发了战争。而这些士兵并不愿意打仗，他们甚至无心保家卫国，但却被送去杀敌。他们只能服从于统治者的意志——用战争来解决经济问题。此外，这些年轻人打小接受的教育就是为国捐躯是英勇的行为。他们被对立的情绪拉扯：如果逃跑苟活，就意味着自己会被当成懦夫，受人鄙视；而留下则意味着荣耀和死亡。在这样的矛盾之中就蕴含着戏剧性。这出戏就是对立统一的绝佳例子。

在自然界中，没有什么是“被摧毁”或“死亡”的，它们都被转变成了其他形态、物质或元素。娜拉对海尔茂的爱转变成了解脱，以及对更多知识的追求。海尔茂的自负则转变成对自我的反思，并开始探究自己与这个社会之间的联结。二人面对这段失衡的关系，都试图为自己找

到新的平衡。

参考开膛手杰克[34]的例子。这个人滥杀无辜却从未落网，因为他的动机难以捉摸，他与受害人之间看似毫无关联。他的杀戮行为不带有怨恨、愤怒、嫉妒的情绪，也不是出于复仇的目的。他和他的受害者之间只有对立，并无“统一”。他的动机是缺失的。许多犯罪小说之所以糟糕，也是因为动机的缺失。如果实行偷窃或谋杀仅仅是为了获取能够在女人面前炫耀的钱财，这算不上一个真正的动机。这个动机十分肤浅，无法显示犯罪背后隐藏的不可抗拒的力量。犯罪分子其实是那些受到生活压迫的人，在他们无法通过合理的行动去反抗与挣脱时，犯罪就成了必然。因此，如果我们有机会见证一位杀人凶手是如何在需求、环境以及内在和外在矛盾的共同推动下实行犯罪，那么我们就能看到这些矛盾的对立统一是如何催生行动的。可见，合理的动机能够建立起对立之间的统一。

一个皮条客如果总是不断向妓女索要更多的钱财，她会给吗？她不得不给。因为她深爱着自己身患重病的丈夫，如果她拒绝了皮条客，他便会向她的丈夫透露她的秘密。

你侮辱了你的朋友，他很生气，头也不回地离开了。但如果他在此前借给过你一万美元，他会如此轻易地离开，不再回来找你吗？

你的女儿爱上了一个你讨厌的人，她会离开家吗？她当然可以这么做。但如果她希望你能支持她未来的丈夫做生意，她还会离开家吗？

你与岳父合伙做生意，但你不喜欢这位老人的经商方式，你会解除这项合作吗？没什么不可以的。你唯一面临的问题是，那位老人持有一张你伪造的支票，只要他愿意，就可以把你送进监狱。

你与继父住在一起。你十分讨厌他，却依然执意要与他同住。这是

为什么呢？因为你强烈怀疑他会杀了你的父亲，所以你选择跟他住在一起，来防止这件事真的发生。

你把财富分给孩子们，并要求他们在自己宽敞的屋子里准备一间房间给你住。之后，他们不再听你的话，甚至开始对你进行辱骂。如果你已经没有办法养活自己，你还能收拾行囊离开他们吗？

最后的两个例子看起来也许很眼熟。因为它们正是《哈姆雷特》和《李尔王》的故事。

法西斯主义和民主的强烈对立就是一种完美的对立统一关系。其中一方必须被摧毁另外一方才能存留。以下列举了其他类似的组合：

科学——迷信

宗教——无神论

资本主义——共产主义

关于对立统一的例子，我们可以列出一个无穷无尽的清单。在这些例子中，人物之间的对立统一是如此强烈，使得他们无法作出妥协。戏剧中的人物只有包含着这样的元素才会将冲突进行到底。而且对立双方的统一面必须十分紧密，紧密到其中一方或双方都要精疲力竭或者被击败甚至一死一伤，才能打破僵局。

如果李尔王的女儿们能够理解他的困境，就不会有戏剧冲突了。如果海尔茂能够理解娜拉伪造签名的动机是为了救他，那么《玩偶之家》就不会存在。如果一个战乱的国家政府能够体会士兵们极度的恐惧，他们就会让士兵们回家，停止战争。但他们会做出这样的事吗？当然不会。李尔王的女儿们不依不饶，正是出于她们的本性，也因为她们在心里设下了一个目标。而政府选择战争也是迫于其内外的矛盾，才走上毁

灭的道路。

这里有一出幽默小品的戏剧梗概，随着故事的发展，它建立起了对立统一：

一个干爽的冬夜，你走在下班回家的路上。一只狗尾随在你身后，你对它说了声："好狗狗。"鉴于你们两者之间并无关联，你便继续往前走，渐渐忘了身边这只狗。走到家门口，你突然发现它还跟在你身后。可以说，它盯上你了。但你一点也不想收留它，便对它说："快走吧，小狗，快离开。"

然后你走上楼，与妻子一起吃了晚饭，读了一会儿书，听了一阵收音机之后就上床睡觉了。第二天早晨，你震惊地发现那只狗还在门外，满怀希望地看着你，对你摇着尾巴。

"多有毅力啊!"你说，对它产生了同情。你走向地铁站，那只狗紧随其后。你在地铁入口摆脱了它，不一会儿便把它抛之脑后。到了晚上，你回到家，正准备进家门，突然又看到了它。很明显，它在等你，像一个很久不见的朋友那样跟你打招呼。它现在饥寒交迫，满心期待你能将它带回家。如果你刚好有这个心情，你会把它领进家门。但你其实不想养狗，而这只傻乎乎的小动物用自己疯狂的坚持使你屈服了。它需要你，它爱你，看起来它甚至愿意死在你的台阶上，也不愿意放弃你。

你把它带上台阶，它凭借自己的坚持不懈，与你建立起了对立统一。

但你的妻子勃然变色，她一点都不想养狗。你为自己的行为辩解，却没什么效果。她很坚持，对你说："要狗还是要我，你选一个。"于是你放弃了。在给你的小朋友喂食之后，你对妻子说："你把它带出去吧，我可不忍心。"她欣然把它赶了出去，但随后又感到一丝沮丧，因

为她想到那只可怜的小动物也许正在屋外受冻。

她开始担心那只小狗，生气自己居然被你逼着做出了如此无情的事情，但即便如此，她依然不想养狗。

这个夜晚算是毁了。你用一种异样的带有敌意的眼光审视你的妻子，仿佛这是你第一次见到她的真面目似的。

次日早晨，你又遇见了那只狗，而现在你是真的生气了。它造成了你和妻子之间感情上的第一道裂痕。你试图把这只可恶的小动物赶走，但是小狗并不愿意，依然陪你走到了地铁站。现在，你已经确信晚上回家又会见到它了。

这一整天你都在想那只狗以及你的妻子。你想，它现在一定快被冻死了吧，于是你觉得自己必须为它做些什么，简直迫不及待想要回家了。

你回到家，却没有看到狗，于是你没有进屋，反而四处寻找，却没有发现一丝它的踪迹。你非常失望，因为你本来打算再次把它带回家，再次与你的妻子对抗。如果她因为一只狗就想离开你，那就随她去吧……反正她从没爱过你。

你还是上楼了，心里一阵酸楚，但是你看见了始料未及的一幕。你看到那只小流浪狗坐在家里最好的那把扶手椅上，浑身洗得干干净净，毛也梳得整整齐齐。你妻子正跪在地上，对它说着嘤嘤儿语。

在这个例子中，这只狗就是主使人物，是它的不懈坚持改变了两个人。它摧毁了一种平衡，又建立了新的平衡。就算你的妻子没有将这只狗领进家门，旧的平衡也已经被打破了。

真正的对立统一只有在一方或双方完全改变自身的特点或特性时才

能被打破。在真正的对立统一中，想让任何一方作出妥协都是不可能的。

在找到前提之后，你最好马上验证人物之间是否具有这样的对立统一(如果有必要的话，可以做一个测试)。如果他们的“统一”关系不够紧密，对立不够绝对，那么你的冲突就会显得扁平，无法被激化，更无法抵达高潮。

[1] 欧里庇得斯(Euripides)，希腊三大悲剧大师之一。

[2] 罗兰德·洛斯·伍德拉夫(Lorande Loss Woodruff)，美国生物学家。

[3] 苏格拉底(Socrates)，古希腊著名思想家、哲学家、教育家。

[4] 柏拉图(Plato)，古希腊哲学家。

[5] 格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)，德国哲学家。

[6] 参见《逻辑学》(The Science of Logic)。

[7] V. V. 阿多拉茨基(V.V.Adoratsky)，苏联政治活动家、历史学家。

[8] 芝诺(Zeno)，古希腊哲学家。

[9] 约1.57米。

[10] 奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde， 1854—1900)，英国作家、诗人、散文家。

[11] 剧本译文摘自潘家洵译本，人民文学出版社《易卜生文集·第五卷》。

[12] 威廉·马金(William Maginn)，爱尔兰剧作家。

[13] 尤金·奥尼尔(Eugene O’Neill)，美国剧作家，美国民族戏剧的奠基人。

[14] 格特鲁德·斯坦(Gertrude Stein)，美国小说家、诗人、剧作家，致力

于对语言文字的创新。

[15] 罗伯特·E. 舍伍德(Robert E. Sherwood)，美国编剧、制片人。

[16] 西德尼·霍华德(Sidney Howard)，美国编剧。

[17] 拉尔夫·沃尔多·爱默生(Ralph Waldo Emerson)，美国思想家、文学家、诗人。

[18] 1.83米。

[19] 安东尼·列文虎克(Antony van Leeuwenhoek)，荷兰显微镜学家，微生物学的开拓者。

[20] 伽利略·伽利雷(Galileo Galilei)，意大利数学家、物理学家、天文学家，科学革命的先驱。

[21] 罗伯特·富尔顿(Robert Fulton)，美国工程师。

[22] 约翰·高尔斯华绥(John Galsworthy)，英国小说家。

[23] 戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛(Gotthold Ephraim Lessing)，德国戏剧家、文艺批评家和美学家。

[24] 本·琼森(Ben Jonson)，英国诗人、剧作家、评论家。

[25] 弗里德里希·恩格斯(Friedrich Engels)，德国思想家、哲学家、革命家、教育家、军事理论家。

[26] 维克托里安·萨尔杜(Victorian Sardou)，法国剧作家。

[27] 约1.6米。

[28] 普洛克路斯忒斯，古希腊神话中的一个强盗，他强行将旅客的躯体拉长，或者将他们的脚砍下以适应床的长度。

[29] 索福克勒斯(Sophocles)，雅典三大悲剧作家之一。

[30] 剧本译文摘自罗念生译本，上海人民出版社《罗念生全集·第二卷》。

[31] 埃斯库罗斯(Aeschylus)，雅典三大悲剧作家之一，古希腊悲剧诗人。

[32]　阿伽门农的妻子。她记恨阿伽门农在出征时因得罪狩猎女神阿耳忒弥斯而以长女伊菲革涅亚来献祭，便与情人埃癸斯托斯一起谋害了他。

[33]　卡萨诺瓦(Casanova)，意大利浪荡公子。

[34]　开膛手杰克(Jack the Ripper)， 1888年伦敦连续凶案的案犯。

第3章 冲突

1 行动的源头

风的吹拂是一种行动，即使微风也是一样。

雨(rain)是一种行动，“雨”这个单词同样如此，它既是名词，亦是动词。

我们的祖先，那些住在洞穴里的人，通过杀戮来猎食——这绝对是一个行动。

人的行走是行动，鸟的飞行，点燃房屋，阅读书籍，都是行动。生命中的每一个表现，都是行动。

那么，我们能否将行动视为一种独立的现象呢？

我们先看看风。人们所谓的风，是由我们周围那些不可见的大量气体进行剧烈收缩和膨胀所导致的。冷和热创造了“风的行动”。它是导致这一行动得以发生的各式各样的因素共同作用后的结果。静止且独立的风是不存在的。

雨是太阳及其他因素的产物，没有它们就不会下雨。

穴居人会杀生。杀生是一种行动，但在这个行动背后，是一个个需求促使他们去杀生：为了获取食物，为了自卫或者为了荣耀。尽管“杀生”只是一个行动，却也是由一系列的关键因素所引发的结果。

天底下，没有一个行动是无因无果、独自发生的。一件事生发另一

件事，没有凭空自发的行动。

让我们来深入探究行动的根源。

我们知道，运动等同于行动。运动的起源是什么？我们学过，运动是物质的基本属性及能量来源，而这种能量供给也被视为是一种运动，于是，我们又回到了起点。

举一个具体的例子：原生动物。这个单细胞生物是运动的。它用身体吸收食物并对其进行消化，还会自行移动。它会进行诸如此类的基本生命运动，显然，这些运动就是发端于原生动物这一特定生物。

原生动物的行为是来自遗传，还是后天习得？我们发现，它体内含有的成分包括：氧、氢、磷、铁、钙，这些都是既复杂又高度活跃的化学元素。看起来，原生动物的行动与它的构成成分一样，都是从祖祖辈辈那里遗传而来。

我们最好在谈到太阳系之前停止探索更多大自然中的例子。总之，我们无法找到一个单纯的行动——以孤立形式存在的行动，行动必须在一定的条件下才能发生。所以，行动本身并不比这些驱使它发生的关键因素更为重要。

2 原因和结果

在这一章中，我们根据阐述的先后顺序，将冲突分为四种类型：首先是“静止型”冲突，其次是“跳跃型”冲突，而后是“升级型”冲突，最后是“冲突的预示”。我们通过检验这几种不同类型的冲突，分别来理解为什么“静止型”的冲突，无论你如何努力它都毫无推进；为什么“跳跃型”冲突违背了现实和常理；而“升级型”的冲突能在作者无须多费笔墨的情况下，依旧能够持续地自然发展；以及“冲突的预示”在戏剧中的重要性。

但首先，让我们观察下面的故事，看看冲突是如何形成的。

假设你是一个温和的、没有攻击性的单身男青年。你从没伤害过任何人，也希望自己一直是一位遵纪守法的好公民。在一个偶然的聚会上，你遇到了一个女孩向你示好。你喜欢她的笑容、语调和衣着，你和她品位也相投。简单来说，这看起来将会是一场刻骨铭心的爱情。

你惴惴不安地邀请她与你一起去看演出，她欣然接受。目前为止一切都很顺利，没有什么不寻常，这也可能会成为你人生中的转折点。

你在家翻箱倒柜，只找到一件在所有盛大的场合都穿过了的旧西服。在你挑剔的眼光下，它已经不符合你的审美了。你觉得它不仅过时，而且看起来廉价又寒酸。她不瞎，一定会注意到的。

你决心买一件新西服。但你该怎么做呢？你身上没有存款，那些挣到的钱都上交给了妈妈，她现在在家为你和两位妹妹操持着家务。你的父亲已经过世，而你的薪水必须用来支持家庭所有的开销，需要为妹妹们买鞋，还需要支付母亲的医药费。房租也快到期了……不，你不能买

新的西服。

这是你第一次感到自己的衰老。你想起自己已经过了25岁，而妹妹们还需要再过好多年才能开始工作。计划有什么意义呢？生活有什么意义呢？带你的女孩去剧院又有什么意义呢？反正你也得不到什么。于是你放弃了她。

这个决定让你在家发了通脾气，在工作上也无精打采。你开始抱怨生活，备感沮丧。你无法停止想念那个姑娘，你觉得她一定也在想你，你在思考自己敢不敢给她打电话，甚至在想自己是不是再也见不到她了。你开始敷衍工作，以致在自己意识到后果之前就丢掉了工作。这对你的脾气可没有帮助。你发疯似的找工作，却一无所获。你希望得到解脱，但在一场羞耻又冗长的面试之后，你终于放弃了。你感觉自己像一个被挤过的柠檬般一无是处。由于救济金太少，你发现自己已经无法过上体面的生活，仅能挣扎在温饱线上。

你看，这样的冲突和其他所有冲突几乎一样，都可以追溯到个体所处的环境及社会因素。

现在的问题是，你的内心拥有什么样的特质。你的决心有多么强烈？你有多大的耐心？你可以承受多大的折磨？你对未来的期望又是什么样的？你有多远的远见？你有想象力吗？你有毅力为自己做一个长期规划吗？你的生理状况足以支持你去执行你的计划吗？

如果你的斗志被充分唤醒，就会下决心改变现状。而这一决定会为自身招来对立的力量，也预示着你将承受相应的阻力。你可以对这一过程毫无意识，但剧作家一定已经心知肚明。你永远不会知道，你在邀请那个女孩去剧院时，就触发了一连串事件的多米诺骨牌，这些事件将迫使你作出决定，并付诸行动。如果你的意志足够坚定，冲突便诞生了。它总是在持久、渐进的发酵过程中发生，而这一过程的起点兴许就是发

出邀请这样一件日常小事。

如果这个年轻人作了一个决定，但缺少贯彻意志的执行力，又或者他是一个懦夫，这出戏就会趋于静止，情节的发展就会变得滞缓，毫无看头。因为这样的人物还不够成熟，无法撑起旷日持久的冲突，所以切记不要将这样的人物放进剧本。如果剧作家足够有远见，他就能预见到人物在某个心理时刻的状态，而这个时刻也就是我们所说的“出击点”(point of attack)。等他发展到那一刻时，这个怯懦的人，这个懦夫，不但能够直面战斗，甚至敢于抢先发起挑战。这些内容将在“出击点”部分进行阐释。

如果这个年轻人在审视自己破旧的西服时，决定抢银行或抢劫路人，这里就会产生一个跳跃型冲突。一个本身毫无攻击性的男孩如此迅速地产生这样的念头并不符合逻辑，必须有更多沉重的打击在他身上持续发生，并且一件比一件更为迫切，更令人痛苦，如此这个男孩才会合理地走出这致命的一步。现实生活中，在一个人最为沮丧绝望时，他很有可能会做出一些出乎意料的事，但在戏剧中绝不可能。在戏剧中，我们希望看到人物一步一步发展，情节能够遵循着逻辑自然发生。我们希望看到那些体面的面纱、严苛的道德标准，是如何被人物自身及其周围环境一丝一缕地剥落下来的。

每一个不断加剧的冲突在发生前，都应该由它的一个个决定力量显示出征兆。随着阐释的深入，我们会把这一概念解释得更加清晰，但在此我们希望强调一点：那些凝结成大冲突的每一个小冲突，其实都遵循着戏剧的前提。戏剧中主要的那些较小的冲突，也就是我们所谓的“过渡”，使得人物的精神状态不断发生改变，直到人物被迫作出决定为止(详见“过渡”一节)。通过这些过渡，或者说小冲突，人物就会持续而稳健地不断发展了。

在前面的章节中，我们讨论了“幸福”一词的复杂度。如果从“幸

福”这一概念的必要元素中剔除掉其中任意一个，你就会发现幸福的架构失去了它的整体性，甚至会发生天翻地覆的改变，也许幸福会变成不幸。这一法则支配着所有事物，包括最微小的细胞、人类以及太阳系。

1938年12月30日，在弗吉尼亚州的里士满，米利斯莱夫·德梅雷茨博士[1]在美国科学促进会的年会召开之前，从《遗传》(Heredity)杂志上阅读到了一篇论文。文章写道：

基因系统对平衡是十分敏感的，在几千个基因中，哪怕只有一个基因缺失，引发的混乱就有可能导致整个系统无法运作，这个有机体就无法存活。此外，在大量有关基因间互动的案例中，都表明：某个基因的改变也许会影响到另外一个看起来毫无关联的基因功能。所有的证据都显示，一个基因的活动由三个内部因素决定：(1)这个基因本身的化学成分；(2)它所在的基因系统的基因组成；(3)这个基因在这整个基因系统里的位置。这三个内部因素，与那些构成生存环境的外部因素，共同决定了这个有机体的表现型(这完全属于遗传特性)。

因此，我们应该认为基因是一个有着精密系统结构的单位，染色体则是那个组织中更为高级的形态。这么说来，带有固定特性的基因是不能作为单独的单位而存在的，而是需要从属于一个更大的系统的组成单位而存在，毋庸置疑，它的部分属性也是由这个系统决定的。

正如基因是一个单位，同时也是一个组织严密的基因社群的一部

分；每个人也是一个单位，同时也是井然有序的人类社会的一部分。这个社会中不论有什么因素发生变化，都会对人类个体造成影响，而每个个体身上不管发生了什么，也都会影响这个社会。

你可以从身边寻找冲突。观察你的家庭成员、朋友、亲戚、熟人及合作伙伴，看看你能不能在他们身上寻找到下列特点：爱慕、施虐、傲慢、贪婪、细致、羞怯、厚颜无耻、自我吹嘘、诡计多端、困惑、狡猾、自负、轻蔑、聪慧、笨拙、好奇、懦弱、残忍、自尊、不诚信、放荡、嫉妒、渴望、自我中心、铺张浪费、喜怒无常、忠贞、节俭、欢乐、多嘴、英勇、大方、诚实、犹豫、歇斯底里、掉以轻心、坏脾气、理想主义、冲动、懒惰、无能、粗鲁无礼、友善、忠诚、头脑清晰、消极、恶毒、神秘主义、谦虚、固执、假正经、平和、耐心、做作、激昂、焦躁、恭顺、讽刺、朴素、怀疑、残暴、庄严、猜忌、恬淡寡欲、遮掩、敏感、势利、背叛、温和、不整洁、多才多艺、报复、庸俗、热诚等等。

其中的任何一个，以及其他的成千上万个特质，都可以作为繁衍冲突的土壤。让一个无神论者去反对一个激进的信徒，你就能得到一个冲突。

冷热空气相遇会创造冲突，形成雷和闪电。让对立双方处于对峙状态，冲突就不可避免。假设以下的每个形容词都代表一个人，想象它们可能会引发的冲突：

节俭——挥霍

道德——不道德

邋遢——整洁

乐观——悲观

温柔——残酷

忠诚——善变

机敏——愚钝

镇定——残暴

积极——消极

健康——忧郁

滑稽有趣——沉闷刻板

敏感——木讷

娇俏——粗野

天真——世故

勇敢——怯懦

我们的祖先在寻找食物时，需要对抗作为食物的庞大野兽。这就意味着冲突。他们将自己的生命置于一场你死我活的决斗之中，或饱餐一顿，或面临死亡。这就是升级型冲突，冲突，危机，结果。

一场足球赛也代表了冲突。假设两支实力相当的强队，互相对抗（详见“编排”一节）。当胜利作为他们的共同目标时，比赛就会变得困难重重、无比激烈。

拳击也是冲突，所有的竞技类体育都是冲突。一场酒馆斗殴也是冲突，人与人之间、国家与国家之间的权力争夺也是冲突。从出生到死亡的过程中，生命的任何一种表现形态都蕴含着冲突。

冲突还有更多复杂的形式，但它们都是从“攻击”与“反击”这一个简单的基础发展而来。正如我们从生活中所见，当对手之间势均力敌时，冲突就会升级。观看一个强壮且有技巧的人，殴打一个羸弱笨拙的人并不会令人兴奋。而当两个人实力相当时，不论是在拳击场还是在舞台上，双方都必须使出浑身解数才能扳倒对方。那么，在这场攻击与反击的冲突中，双方都必须展现出自己所有的谋略，他是否在危机关头依然能够急中生智，他是否在遭受攻击时依然能够巧妙地进行防御，他是否拥有足够的力量扭转乾坤。

如果我们试图将冲突孤立出来，作为一个独立的现象进行检验，我们就有可能被引向一个死胡同。因为没有任何事物会与其自身所处的环境或社会完全脱离开来，所有的事物都必将依附于另外的事物。

冲突的种子蕴含在每件事物中，随处可见。当被问及人生目标时，并非人人都能给出确切答案。然而，不论他多么谦逊，也一定会有自己的目标，即便只是为每天、每周、每个月所设定的小目标。这些微小的、看起来无关紧要的目标，都有可能引起升级型冲突。这种类型的冲突会不断激化，转变成危机，然后抵达高潮。于是，人物就将被迫在此刻作出决定，而这一决定也将使他的生活发生翻天覆地的变化。

大自然有着自己的慧心巧思，为各式各样的植物散播种子。如果每个种子都有机会发芽，人类就会因为生存空间被挤占导致窒息而死，植物本身也同样在劫难逃。

每个人都有自己的目标，具体的目标则取决于每个人的性格。如果一百个人都有着类似的目标，可能他们之中只有一个人能够很好地结合自身的内外在条件来达成目标。我们也因此将讨论的重点回到人物，来解释为什么只有其中一个人能够坚持下来，而其他人则不行。

毫无疑问，冲突源于人物。那些三维信息完备的人物其意志力强弱

也决定了冲突的强烈程度。

冲突的种子无处不在，但并不一定每一颗种子都会发芽。每个人的心中都有一颗野心的种子，但它的生长与否取决于人物的生理条件、社会背景和心理状态。

如果每个人的野心都以同样的速度勃勃生长，也会导致人类的灭亡。

从表面上看，一个合理的冲突包含了两种对立的力量。从根源上讲，它们都是经过一系列复杂的量变之后的产物，两种力量的对峙所造成的张力之大，必须通过冲突的全面爆发才能得以消解。

我们再来举一个例子，见证另一个冲突是如何形成的。

《黄铜脚踝》(Brass　Ankle)是一部1930年的戏剧，它为冲突的形成提供了一个绝佳的案例。

拉里（丈夫，吃惊道)我和露丝不会要这个孩子的，医生。你不会以为我们还想把一个黑鬼留在家里吧？

温赖特医生　当然，这就是你自己的事了，这是你和露丝的事。不论如何，他是你的孩子。

拉里　我的孩子？一个黑鬼!

拉里是小镇上的一个重要人物，他致力于将黑人从白人世界中隔离出去。他相信一个人的体内哪怕只有一滴黑人的血，都不配与任何白人产生交集。而现在，他的妻子，一个白人，竟然产下了一个黑皮肤的孩子。对于他个人而言，这真是一场悲剧。如果关于这件事的风言风语在

小镇流传开，他这一生都将沦为笑柄。这是个重大冲突，拉里不得不作出决定：要么承认这是他自己的孩子，要么否认自己是孩子的父亲。但眼下，我们并不在意即将发生的事情，我们希望追溯这一冲突的根源。我们希望了解这个冲突是如何产生的。

作者如此描述道：

拉里大约30岁，高大、正直，相貌端正，发色较浅，肤色白皙。他时刻处于紧张的戒备状态，这暗示了他敏感多疑易于情绪化的性格特质。可以说，他在婚前一直都很慵懒，但深受女人的宠爱，情史颇丰。但唯有那么一个女孩——露丝，她是约翰·夏尔顿的孙女，与村子里的其他女孩不一样。她有一种神秘且令人难以抗拒的美貌。她从未把拉里放在心上，但他坚持不懈地追求她，并不断调整策略。最后，她投降了，并嫁给了他。

目前，是否有足够的线索能够暗示冲突是如何发生的呢？有一些，但如果故事的发生地在纽约，这些线索则不值一提了。别忘了，故事发生的地点也是至关重要的，我们之后就会了解其中的缘由。

在此，我们再次强调拉里的生理条件：他是个相貌端正的男人。他被女人们宠坏了，对付她们很有一套，否则他也无法与露丝结婚，而这场悲剧也就不会发生了。

现在，我们来考察一下故事发生的时代背景。美国内战结束后，已经有两代人出生了，被解放的黑人们在这座小镇里居住，黑白混血儿们也是如此，部分黑人看起来已经与白人没什么两样。小镇医生知道，有许多体面的、值得尊敬的家庭虽然看起来都是白人，但实际上也有着黑人的血统，毕竟这些居民出生时都是由医生亲手接生，他对每个人的身世都十分了解。他知道露丝体内就有着黑人的血统，尽管她现在已经被看作是白人。事实上，她也把自己看作白人。他们8岁的女儿看起来明

显是白人，而在刚出生的第二个孩子身上却出现了罕见的返祖特征。

当然，露丝的贤淑美貌也是引发这个冲突的一个重要因素。

拉里 我总是跟自己发誓，我要娶一位淑女，此外别无所求。

而在剧本的另一处：

拉里 ……这都是我欠你的。在娶你之前，我本来就没什么志向。

拉里现在拥有一家经营得十分成功的商店，这也归功于露丝的影响。

他们的生理条件使得他们互相吸引，但环境造就了拉里的性格：他懒惰、傲慢，被女人宠坏了；而露丝的家庭教育使她的行为举止十分高贵，且言辞温和。对拉里来说，露丝是完美的；而对露丝来说，拉里就像一个孩子。她高贵的形象吸引着他，因为他本身一点都不庄重；而拉里自由散漫的态度也令露丝着迷，这能使她放松。充沛的爱意使她坚信自己能够将他教导成为一个正直的男人。

现在我们再次回过头研究他们所处的环境：这是个小村庄，年轻人少之又少。如果村里有更多的女人，拉里也许不会与露丝结婚，但实际上村里并没有多少女人，而他与妻子也过得十分幸福。在这个蓬勃发展的小镇中，他的野心不断膨胀，村民们也推举他担任小镇的第一任市长。

艾格尼丝(一位邻居) 李(她的丈夫)说你已经准备

好让杰克逊家的孩子当教育督学了。你知道，我在其中起了很大的作用。如果我没有不断催促他，他一定不会主动采取行动的。我说，如果他想要我给他生个大胖小子，他必须给孩子们创造一个环境，让他们上学的时候不需要坐在那些黑鬼旁边。

拉里（声音里透露着疲惫）是啊，艾格尼丝，我知道你起了很大的作用。

这段对话显示了这个小镇中弥漫着排斥黑人的情绪，这使得拉里也采取了反黑人的立场，同时也能彰显他领袖的地位。而且，出于对露丝的爱，他希望继续稳固这一地位。于是，他与人群冲撞、争执，建立起冲突并使它不断激化，最后，这个冲突会重重地将他击垮。

可见，无论如何冲突都源自人物，如果我们希望了解冲突的架构，须先对人物进行挖掘，但环境也是影响人物的一个重要因素，所以我们也要对环境进行研究。也许，冲突看起来是由一起事件自然引发，但实则不然，它是由多个复杂原因共同作用产生的复合体。

3 静止型冲突

趋于静止的冲突应该归咎于那些没有魄力作出决定的人物，或者说，选择这些人物的剧作家。因为，你无法期待一个无欲无求的人，或者不知道自己想要什么的人能够引发一场冲突。

静止意味着没有运动，没有施加任何一种力量。那么，是什么导致戏剧趋于静止呢？在此，我们须知，即便是静止的冲突也包含着微妙的运动，因为自然界中，没有什么是绝对静止的。一个没有生命的物体中也充满着肉眼无法观测到的运动；戏剧中乏味的场景也包含着运动，只不过由于运动过于缓慢，这个场景看起来就像完全静止的一样。一出戏中，即便对话十分风趣幽默，但它若无法推进冲突，剧情的发展就会停滞不前。只有冲突才能保证更多的冲突，作者在有意识地引发了第一个冲突后，就会竭尽全力地向着戏剧设定的前提，接连不断地继续引发冲突。

一出戏只能有一个主要的前提，但每个人物也拥有自己的前提，彼此之间相互碰撞，暗流涌动。所有的人物都齐心协力地推动着故事朝着戏剧设立的主要前提去发展。

例如，如果一个女人意识到自己的生活索然无味，那么，纵然她哭得撕心裂肺，却只在房间里不断踱步，而不采取任何行动，那么她就是一个静态人物。剧作家也许为她设计了许多发人深省的台词，但她依然是无力的、静止的。悲痛不足以创造冲突，我们需要人物在认识到自己的处境时，能够抱有强烈的意志通过行动去解决问题。

以下是一个静止型冲突的绝佳案例：

他　你爱我吗？

她　噢，我不知道。

他　你不能确定你的心意吗？

她　我会确定的。

他　什么时候？

她　噢……很快。

他　多快？

她　我也不知道。

他　我可以帮你吗？

她　这不太公平，不是吗？

他　在爱情里，什么都是公平的。尤其是如果我能让你相信，我就是你要找的那个人。

她　你要怎么让我相信？

他　首先，我会吻你……

她　噢，但在订婚前，我不会允许你这么做的。

他　如果你不让我吻你，又该如何知道你是否爱我呢？

她　如果我喜欢你的陪伴……

他　那你喜欢我的陪伴吗？

她　我还不知道……

他　那不就得了。

她　怎么说？

他　你说……

她　也许，之后我会学着喜欢你的陪伴。

他　这又需要多久呢？

她　我怎么知道呢？

如果对话一直这样持续下去，两个人物身上也不会发生多么显著的改变。冲突是存在的，但也是静止的，因为人物一直保持在同一个阶段。我们可以将这种静止不动的状态归咎于粗糙的人物编排。这两个人属于同一种类型，他们身上都没有坚定的信念。这位追求女性的男士，本身也没有什么驱动力，他并不笃定她就是要与自己结伴终生的女人。这样的对话可以持续上一个月之久。也许他们会分开，或者这位男士最终会作出一个决定，但天知道要等到什么时候。从现状来看，他们并不是这出戏的最佳人选。

在没有进攻和反击的情况下，冲突是不会得到发展与上升的。

她从“不确定”的一端开始发展，直到最后，她还是处于不确定的状态。他的起始状态是“希望”，到了结尾，他还是抱着同样的心态。

如果一个角色从“有道德”走向“邪恶”，我们来考察在这期间她需要经历哪些步骤：

1. 有道德(忠贞、纯洁)。

2. 受挫(她的美德遭受挫折)。

3. 犯错(错误的、不当的行为)。

4. 不得体(她的行为开始不得体，几乎是毫无礼数了)。

5. 违法乱纪(不可控的)。

6. 不道德(淫荡的)。

7. 邪恶(堕落、恶劣的)。

如果一个人在第一步或第二步停留了过长时间后，才开始向下发展，那么这出戏就会呈现静态，而这种情况常常发生在这出戏没有推动力的时候，也就是没有前提的时候。

有一出含有静止型冲突的戏十分有趣，叫作《傻瓜喜事》，由罗伯特·E·舍伍德编剧。尽管这出戏的寓意值得赞颂，作者也理应成为知名剧作家，但这一剧作却是一部经典的剧本错误写作示例。

这出戏的前提是：军火商会挑起争端和战争吗？作者的答案是肯定的。然而不幸的是，该前提太过浅薄。这出戏的确有它的方向，但当作者选择了一群孤立的少数社会边缘人作为和平的最大敌人时，显然他忽略了事实。我们能否宣称太阳是唯一引起降雨的原因呢？肯定不能，如果没有海洋和其他因素，也无法形成降雨。如果全世界经济稳定，人民生活富足，那么没有任何武器制造商能够挑起争端。军国主义的泛滥、国内外市场的贫瘠、高失业率及其他种种因素才是导致军火大规模被生产及贩卖的根本原因。尽管舍伍德先生在出版剧本的补充说明中谈到了当时人民的生活，但他在《傻瓜喜事》中确实忽略了这些因素。

在他的剧中，没有小人物，没有真正起作用的小人物。我们可以看

到那个邪恶的军火制造商韦伯先生声称："有需求才会有供应，没有买家他就卖不出军火。"这话倒是千真万确。但事情的症结在于，人们为什么要购买武器呢？舍伍德先生并没有解释这一点。由于他的前提浮于表面，他的人物也不过是一些较为生动的肖像罢了。

该剧两位主要人物是哈里和艾琳，哈里从冷酷无情转变为真诚，且对死亡毫无畏惧。艾琳在戏剧的开始是道德低劣的，而在结尾，她达到了与哈里同等的道德高度。

如果说，在人物的上述两极之间转换需要八个步骤，那么剧中这两位人物的起始状态正是第一步，而在前两幕半的时间内他们都保持着这个状态，之后直接跳过了中间的二、三、四、五、六步，仿佛作者觉得它们无关紧要似的。直到戏剧即将接近尾声时，人物便忽然从第七步跳至到了第八步。

角色们在舞台上毫无目的地进进出出。他们出现在舞台上，做完自我介绍以后又下场，完全是因为作者此时需要介绍新的人物了。他们再次进入剧情也是出于作者的意愿，他们上场阐述一些自己的想法和感受，随后又在剧中消失，好让另外一些人物进来。

我们希望评论家能够同意这一观点：一出戏是需要有冲突的。《傻瓜喜事》只有在极少数的情节里才会出现冲突。那些人物并不参与冲突，而是向我们介绍他们自己，这与人物的塑造法则背道而驰。这个友好的、天性善良的哈里以及经历丰富的艾琳没能发挥出更好的用途，多么遗憾。以下摘录了剧中的一些经典片段：

他们在蒙特加布里埃尔大酒店的鸡尾酒吧里，战争一触即发。国界都已封锁，宾客们无法离开。翻开第六页，我们读道：

唐　这里也很美。

谢里 但我听说这里已经过于拥挤了，我……和我的妻子希望这里可以安静点儿。

唐 好吧，但眼下——这里已经挺安静了。[没有冲突。]

现在我们来到第32页。人们依然毫无目的地出场又退场，奎勒里出场，坐下，五个官员过来了，用意大利语交谈着。哈里进来了，开始与医生闲谈说笑。一会儿过后，医生离开了，哈里又开始跟奎勒里聊天，奎勒里毫无根据地称呼哈里为“同志”。当奎勒里出场时，作者说他是“一个极度激进的社会主义者，但也依然是个法国人”。他大多时间都处于完全疯狂的状态，观众在他身上看到的理智甚少。他为什么如此疯狂？因为他是一个激进的社会主义者，作者认为所有激进的社会主义者都是疯子。之后，奎勒里因为讥讽法西斯而被杀害。但现在，他正与哈里谈论着小猪比格(pigy)、香烟和战争，当然，这些都是空谈。奎勒里又说道：“这可不是1914年了，还记得吗？从那时起，人们开始听到一些新的声音，这些声音十分尖锐。随后，奎勒里又说到了革命，这对哈里而言不过是无用的空想，因为他对革命一无所知，但这页剧本向你展示了这个极度激进的社会主义者有多么疯狂。

现在，让我们再到第44页，角色依然在不断登场和退场。医生叹息着命运将自己困于此地。他们饮酒、畅谈。也许战争即将爆发，但此处没有任何一点关于冲突的迹象，哪怕是静态的也好，也没有任何突出的人物形象，除了刚才提到的那个极度激进的社会主义者。

再让我们翻到第66页，相信戏剧到了这里，总该有些行动了。

韦伯 你喝一杯吗，艾琳？

艾琳 不了，谢谢。

韦伯　你喝一杯吗，罗西塞罗上尉？

将军　谢谢。给我一杯白兰地苏打，唐普西。

唐普西　好的，先生。

贝贝（喊道）艾德娜，我们来喝一杯吧！

（艾德娜进来了）

韦伯　给我一杯沁扎诺酒。

唐普西　好的，先生。（他回到吧台）

医生　这一切都太不可思议了。

哈里　尽管如此，医生，我还是保持乐观。（他看向艾琳）今晚，就让怀疑占据上风吧，随着黎明的到来，真理之光也将降临。（他转向雪莉）来吧，亲爱的，我们跳舞吧。（他们跳起舞）

落幕

我们揉揉眼睛，这的确就是第一幕的结尾。任何一位年轻的作家胆敢向经纪人交出这样一部戏，他都要担心自己会被拎着耳朵扔出去。观众必须要有哈里的乐观才能度过剧本中这冗长又令人绝望的一幕。

舍伍德一定是看过，或者读过《旅程终点》，在这部戏中，身处前线战壕里的士兵们在上战场前，已经在令人心焦的等待中逐渐崩溃。《傻瓜喜事》中的人们也在等待战争，但这两者是有区别的。在《旅途终点》中，我们有人物，活生生的人物，我们对他们也有所了解。他们竭力保持自己的勇气，我们感觉得到，也知道那场“大突围”随时都有可能进行，他们无从选择，只能面对战争，等待死亡。而在《傻瓜喜

事》中，人物并没有面临着近在咫尺的危险。

毫无疑问，舍伍德写作这出戏的初衷是好的，但仅有好的初衷是不够的。

《傻瓜喜事》中，最精彩的戏剧场面是在第二场戏，确实值得一看。奎勒里从一个机械师处听说意大利人轰炸了巴黎，当然他的消息也有可能是错的。奎勒里暴怒了。

奎勒里 我说上帝诅咒你，凶手！

少校和士兵（暴跳） 凶手！

哈里 我说，朋友……

雪莉 哈里！别搅和这趟浑水。

奎勒里 你看，我们团结在一起。法国、英国、美国！我们是同盟！

哈里 闭嘴，法国人！上尉，没关系的，我们可以处理好。

奎勒里 他们竟敢反抗英格兰和法国的力量！自由的民主制度对抗法西斯暴政！

哈里 看在上帝的分儿上，别再动摇你的立场了。

奎勒里 英格兰和法国是在为了人类的希望而战！

哈里 一分钟前，英格兰还是穿着燕尾服的屠夫，现在我们是同盟了。

奎勒里 我们团结在一起，我们永远团结在一起！(转向政府官员们)

作者让这个可怜人去面对意大利政府官员。作者担心官员们不足以被激怒，这样剧中最为戏剧性的一场戏也就无法建立，所以，作者还是让这个可怜的傻瓜走向了官员。

奎勒里 我说，上帝诅咒你们，上帝诅咒那些派你们来送死的恶棍。

上尉 法国人，如果你不闭上你的嘴，我们必须把你抓起来了。

这是引起冲突的第一步。虽然对抗一个疯癫的人这并不公平，但也比什么都没有要好。

哈里 没事的，上尉。奎勒里先生也是为了和平。他正准备回法国去阻止这场战争呢。

奎勒里(对哈里) 你没有资格替我发声。我有权说出我的感受，我想说的是：“打倒法西斯！Abaso Fascismo[2]！”

当然，他们立马就击毙了他。其他人则继续跳舞，假装内心毫无波澜，但这骗不了我们。

这时，艾琳对阿希尔发表了一场精彩的言论，在那前后，依然什么都没有发生。

另一个并不那么明显的关于静止型冲突的例子可以在诺埃尔·考沃德[3]的《爱情无计》(Design for Living)中看到。

吉尔达在两个情人中徘徊，最终嫁给了这两个情人的朋友。这三位男士彼此都是朋友，当两个情人回过头来责骂吉尔达时，她的丈夫自然变得愤怒。到了第三幕结尾，这四个人走到了一起。

吉尔达 (乏味地)那么……

里奥 是啊，接下来……

吉尔达 发生了什么？

奥托 又是社会平衡!我的天哪，我的天哪，我的天哪!

吉尔达 你知道吗，你们俩穿着睡衣的样子都好可笑。

欧内斯特(她的丈夫) 我一生中还从未像现在这般恼火过。

里奥 这确实令你烦恼，欧内斯特。我看出来了，很抱歉。

奥托 是啊，我们都很抱歉。

欧内斯特 我认为你们俩的傲慢简直令人无法忍受，我无话可说，不知道该做什么了，我非常非常生气。吉尔达，看在老天的份儿上，让他们俩离开吧。

吉尔达 他们不会走的，除非我黑着脸让他们滚出

去。

里奥 确实如此。

奥托 没有你，我们是不会离开的。

吉尔达 (微笑)你们俩真好。

在人物身上没有明显的发展，因此，冲突也是静止的。不管是出于何种原因，人物若失去了真实性，就无法创造出升级型的冲突。

如果我们想描绘一个无聊的人，也不必使观众也感到无聊，更不需要浅显地展示一个表面化的人物性格。我们需要知道人物的动因，即便连他自己也茫然不知。作者不能将人物的生活环境安排在真空之中，没有任何诡辩的理由可以争论这一事实。

我们来回味这段对话：

吉尔达(乏味地)那么……

“那么”是指“接下来会发生什么”没有别的含义，没有丝毫挑衅，无法引起反击。即便是对于如此肤浅的吉尔达来说，说出这句话也太苍白了，所以她也得到了里奥毫无意义地回复：“是啊，接下来……”

如果吉尔达的这句话语中还暗藏了一些难以察觉的微妙冲突，那么，里奥的回复则是完全静止的。它并未接住吉尔达抛出的话引子，使得原本能够得以起伏的冲突纹丝不动。

下一句台词极具讽刺性，奥托的那三句“我的天哪”不但不能算作挑战，反而反映出说话者无力挽救局面的境况。如果你对此抱有怀疑，那么继续看下一句台词：“你们俩穿着睡衣的样子都好可笑。”很显

然，奥托的讽刺并没有引起注意。吉尔达并未受到刺激，戏剧依然停滞不前。

这时，作者起码应该展示吉尔达性格的另一面，我们需要知道，吉尔达如此轻率的爱情态度，其背后的隐情是什么。但我们什么也没看到，作者还给出了一个冗余的注解，并试图安排人物自己来说，但是，这些台词听起来就像是作者借助角色之口吐出一样，以至于剧中的人物如同玩偶摆设。

欧内斯特 我一生中还从未像现在这般恼火过。

说出这样台词的人物一定是温和无害的。他可以哀号，但他在这出戏中完全没有丝毫的分量。他的感叹并未造成情况的恶化，既没有威胁也没有行动。疲软的人物是什么样的？就是这些——无论面临何种境遇都无法作出决定的人。

里奥 这确实令你烦恼，欧内斯特。我看出来了，很抱歉。

这句话中透出一丝无情，可见，里奥对欧内斯特并不在乎，但冲突仍然没有发展。而后，奥托加入了对话，对欧内斯特表示歉意。如果这些冗长乏味的台词还有一丝趣味的话，那就是这些对话中所透露出来的那点冷酷的生活态度了。但能够既保持着对生活的这种黑色幽默，又同时能维护自己英勇形象的人物是不存在的，他也无法产生冲突。

欧内斯特接下来的发言发人深省。作为对立人物，这样的发言已经承认了他无力挑起战争，只能依赖他的竞争目标吉尔达来替他作战。而吉尔达、奥托和里奥的为所欲为，没有一个强有力的对立者能够出面制止。这些插科打诨放在戏剧中全然没有意义，激化不了任何冲突。

如果你再次阅读节选的片段，你会发现在最后一句台词里，剧情依然毫无推进。似乎在这些章节中，人物的行动是可以忽略不计的，尤其是翻看了好几页之后，发现人物的状态没有丝毫变化。

在杜柏斯·海沃德[4]的《黄铜脚踝》中，几乎整整第一幕戏都在描写博览会，而第二、三幕则弥补了第一幕的不足。在《爱情无计》中，作者在最初的情境里就埋下了冲突的种子，但它始终没能破土而生，因为人物过于表面了，其结果就是冲突趋于静止。

4 跳跃型冲突

对于跳跃型冲突来说，最危险的情况就是作者坚信自己描写的冲突是稳步推进的，并且痛恨那些声称他写的冲突是跳跃型的评论家。那么，作者如何能够及时地察觉自己是否步入歧途？他要如何辨别自己的写作方向是否正确？以下是几点提示：

没有一个诚实的人会在一夜之间变成窃贼，而一个窃贼也不会在一昼之内变得诚实。如果没有前文铺垫的剧情进行驱使，不会有任何一个明智的女人在一时冲动之下就离开自己的丈夫。没有心理准备，就不会发生肢体暴力行为。没有一个合理的理由，船只就不会失事：也许是由于船只某一重要部件的丢失，也许船长过度劳累，或者缺乏经验，抑或生病了。就算是船只撞上了冰山，其中也定有人为的疏忽所导致。读一读海厄曼斯[5]的《好望角渔船》(Good Hope)，看看一艘船只是如何沉没，以及人类的悲剧是如何发展至一个新高度的。

如果你想要避免跳跃型冲突或者静止型冲突，你需要提前知道你的人物将会走上哪一条道路。

以下是一些例子，你的人物可能会经历下列变化：

从酩酊大醉到清醒

从清醒到酩酊大醉

从胆小羞怯到无所顾忌

从无所顾忌到胆小羞怯

从质朴到装腔作势

从装腔作势到质朴

从忠贞到不忠

……

你知道，人物必须从一个状态发展到另一个状态，认识到这一点，你就能够从宏观的视角把握人物走向，确保人物稳健的发展。这样，你的剧本写作就不至于跌跌撞撞，而且你的人物已经有了明确的目标，他们不断尝试每一种方法，试图达成这一目标。

如果你的人物突然从忠诚转为不忠，中间过程没有进行任何交代，那么这就是一个标准的跳跃型冲突，你的剧本也将变得尤为糟糕。

他 你爱我吗？

她 噢，我不知道。

他 别像个傻瓜一样，作个决定吧，好吗？

她 啊，真是个聪明的男人。

他 如果我爱上了像你一样的女士，就不够聪明了。

她 我真想马上打你一耳光。（她走了）

他从“喜爱”毫无征兆地转为“讥笑”，而她从“犹豫”莫名转为了“气愤”。

在一开场，这个男人的性格设定就是错误的，如果他爱她，他一定不会在向她表示完爱意后，又在一口气之内称呼她为笨蛋。如果一开始就认为她愚笨，他就不会希望得到她的爱。

这两人都是同一种类型：鲁莽的、易激动的。

这些人物内在的转变快如光速。你还没有反应过来，场景就结束了。是的，你可以延长这个场景的时间，但鉴于人物的转变都是跳跃型的，他们有可能在一瞬间就让对方火冒三丈。费伦克·莫纳[6]笔下的利力姆就是这个场景里的“他”这样的人。但利力姆的对手则有着完全相反的性格。朱莉是个恭顺耐心的人，她也很有爱心。

糟糕的人物编排经常会造成静止型冲突或跳跃型冲突，虽然，如果缺少合理的过渡，好的人物编排也同样会使冲突产生跳跃性。

如果你希望制造跳跃型冲突，你只需要迫使人物做出与其性格不相符的举动即可。让他们不假思索地做出一些举动，你就会顺利地达成自己的目标，但也会成功地毁掉这出戏。

假设，如果你的前提是“一个不诚实的人可以通过自我牺牲得到救赎”，那么这个人物起初是不诚实的，目标则是这个人净化了心灵，变得诚实了，甚至受到赞誉。在这两个状态之间，目前仍是一片空白。该如何填补这片空白则取决于人物。如果作者选择了一位相信这个前提，也愿意为之奋斗的人物，他的方向就是正确的。下一步，就需要对人物进行尽可能详尽的研究。研究会显示并且帮你验证这些人物是否确实有能力证明这一前提。

如果像好莱坞电影的套路那样，这个“不诚实的人”从火场里救出一个老妇人，就突然得到了救赎，这是远远不够的。必须由一系列事件按照逻辑顺序依次发生，冲突才能一路稳健上升直达最后的牺牲。

在冬天和夏天之间，是秋天和春天。从人物的诚实到不诚实之间有许多步骤，但每一个步骤都是必须的。

当《玩偶之家》里的娜拉想要离开海尔茂和她的孩子时，我们都深知其中缘由，也知道这是她唯一能采取的行动。在生活中，她也许默不作声，也许会一言不发，直接甩门离去。如果她在舞台上做出这个举动，那就会是一个跳跃型冲突，尽管她的动机是可以理解的，但是我们依然会觉得突兀。

在戏剧中，观众必须是对人物完全知情的，而在跳跃型冲突中，我们了解到的只是表面信息。剧作家必须给予机会，让真实的人物得以展现内心，也要给予我们机会去观察发生在他们身上的重大转变。

我们试图将《玩偶之家》第三幕的最后一部分进行删节，只留下关键信息，那么你就会发现剩下的对话内容将会令人无法信服，我们来看一下：海尔茂正在呵斥娜拉不允许她抚养小孩，这时门铃响了，来了一封信，信里是一张纸条和那份被伪造的债券。海尔茂大喊，他得救了。

娜拉 我呢？

海尔茂 自然你也没事了，咱们俩都没事了。我已经饶恕你了。

娜拉 谢谢你的宽恕。(从右边走出去)

海尔茂 不，别走……(向门洞里张望)你在那里做什么？

娜拉(在里屋) 我去脱掉跳舞的服装。

海尔茂 好，去吧。别害怕，定定神，把心静下来，受惊的小鸟儿。

娜拉 不错，我把衣服换掉了。

海尔茂 这么晚还换衣服干什么？

娜拉 是因为我不能再跟你待下去了。

海尔茂 娜拉！娜拉！你疯了！我不让你走！你不许走！

娜拉 你不许我走也没用了。

海尔茂 你不爱我了。

娜拉 不错，我不爱你了。

海尔茂 娜拉！你忍心说这话！

娜拉 我说这话心里也难受，可是我不能不说这句话。

海尔茂 （伤心）我明白了，我明白了，在咱们中间出现了一道深沟。可是，娜拉，难道咱们不能把它填平吗？

娜拉 照我现在这样子，我不能跟你做夫妻。

海尔茂 娜拉，娜拉，现在别走。明天再走。

娜拉 （穿外套）我不能在生人家里过夜。

海尔茂 完了！完了！娜拉，你永远不会再想我了吧？

娜拉 噢，我会时常想到你，想到孩子们，想到这个家。（她从门厅走出去）

海尔茂 （倒在靠门的一张椅子里，双手蒙着脸）娜

拉!娜拉!(四面望望，站起身来)屋子空了。她走了。

楼下砰的一响传来关大门的声音。

剧终

现在我们看到片段混杂了一些最为糟糕的冲突，它并非静止的，也非跳跃的。它是跳跃型冲突和升级型冲突的混合体，这很容易使年轻作家感到混乱。因此，我们需要对这个片段进行更细致的分析。

当娜拉宣称她要离开的时候，冲突是逐渐上升的。海尔茂禁止她离开，但她完全无动于衷，这没有问题。但上文其他地方也出现了跳跃型冲突。第一个跳跃是娜拉在海尔茂展现宽恕时的反应。她向他表示感谢，然后离开了房间。她这么做实际上跳过了一个深渊。她是真的在表示感激吗？还是一种微妙的讽刺？其实娜拉并不那么擅长讽刺，而且她深切地体会到了发生在她身上的不公，也不太可能会拿它来开玩笑，即便是玩笑，那也是一种苦中作乐。另外，从她的角度来看，他的宽恕也并不值得感激。并且，她说完就离开了房间，此时观众会感到不解。

当她回到房间，宣布自己决定离开海尔茂，离开家庭，这一举动显得非常跳跃，没有任何过渡。

然而最大的跳跃还是海尔茂对娜拉不再爱他的反应。

“我明白了，我明白了，在咱们中间出现了一道深沟。”

像海尔茂这种性格的人，在没有得到有力的反驳前就变得如此善解人意，几乎难以置信。如果你阅读过原始剧本(在本章节的最后一部分)，你就会明白我的意思。

在我们这一版里，在这场戏的结尾，娜拉离开了，但她的问题没有

得到解决。这是一个跳跃，也是一种冲动。我们会认为她的行动是不必要的，也许只是一时头脑发热，也许明天她就会后悔，然后又返回到家中。娜拉如此这般离开海尔茂(指在我们这一版本中的行为)，就算理由正当，也依然无法说服观众。

无论冲突在什么阶段放缓了速度、突然上升、静止或者跳跃，你都需要回过头去检查你的前提。它的表述是否清晰？前提是否有效？在此时，修改任何可能出现的错误，再转回来研究你的人物。也许你的主角过于软弱，无法撑起这一出戏(这就是编排得不好的原因)。也许你的人物并没有持续成长，别忘了戏剧呈现静态是人物发展停滞的直接表现，因为人物无法作出决定。当然，也有可能是你的人物三个维度信息有所缺失或并不完备，才使得他停止发展。真正的升级型冲突是由完整的人物创造的，这些人物的设定也需要符合戏剧的前提。只有这样，人物的每一个行为对于观众来说才是可以理解的，也会是具有戏剧性的。

如果你的前提是“嫉妒不仅毁灭自身，还会毁灭他所爱的事物”，你就会知道，也应该知道，剧本中的每一句台词，人物做出的每一个行动，都应该推进这个前提。诚然，在每一个特定的情境下都会有许多不同的发展方向，但你的人物只能选择那个能够证明前提的方向。当你确定前提的那一刻，你和你的人物都成了它的奴隶。每个人物都必须知晓自己一切行为的使命就是为了证明前提。此外，剧作家必须坚信自己的这一前提就是绝对真理，否则人物就会苍白地重复着作者那未消化的、浅薄的信念。要记住，戏剧不是对生活的模仿，而是反映生活的本质。你的剧本必须凝结所有重要及必要的信息。在《玩偶之家》的最后一部分，你会看到在娜拉离开自己的丈夫之前，每一种可能性是如何逐渐变得渺茫。就算你不认同她最后的决定，你也会理解她。对娜拉来说，她的离开是必然的。

人物不断地出现，却不作出决定，这出戏一定会很无聊。但如果他

们都在不断成长，作者则无须担心这一点。

主使人物在冲突中十分重要，他能使其他人物在冲突中获得成长。要确保你的主使人物是不可动摇的，他无法妥协，也不会妥协。哈姆雷特、柯洛克斯泰、莱维妮亚、海达·高布勒、麦克白、伊阿古、《群鬼》里的曼德牧师、《黄热病》(Yellow　Jack)里的医生，他们都是戏剧中的关键力量，妥协完全不在他们的考虑范围之内。如若你的冲突变得跳跃或是静止了，那么一定要注意，你需要扎实地建立起人物之间紧密的对立统一。且关键之处在于，人物之间的统一性不能被打破，除非是某个人物特点与性格发生了改变，或者是生理死亡。

但是，让我们再次回到娜拉身上。娜拉持续建立冲突，不仅将故事推向一个又一个高潮，也将冲突不断推上新的高度。她不断推进，不断战斗，扫除道路上的障碍，直到她实现了终极目标——证明前提。

现在，你可以阅读一下原版的剧本。那些用下圆点标注的句子(当然，不包括舞台提示)就是我们用来解释跳跃型冲突的部分。

玩偶之家

第三幕

仆人（披着衣服在门厅里）太太，您有封信。

海尔茂 给我。(把信抢过来，关上门)果然是他的。你别看。我念给你听。

娜拉 快念!

海尔茂 (凑着灯看)我几乎不敢看这封信。说不定咱们俩都会完蛋。也罢，反正总得看。(慌忙拆信，看

了几行之后发现信里夹着一张纸，马上快活得叫起来）娜拉！（娜拉莫名其妙地看着他）

海尔茂 娜拉！噢，别忙！让我再看一遍！不错，不错！我没事了！娜拉，我没事了！

娜拉 我呢？

海尔茂 自然你也没事了，咱们俩都没事了。你看，他把借据还你了。他在信里说，这件事非常抱歉，要请你原谅，他又说他现在交了运……噢，管他还写些什么。娜拉，咱们没事了！现在没人能害你了。噢，娜拉，娜拉咱们先把这害人的东西消灭了再说。让我再看看（朝着借据瞟了一眼）噢，我不想再看它，只当是做了一场梦。（把借据和柯洛克斯泰的两封信一齐撕掉，扔在火炉里，看它们烧）好！烧掉了！他说自从二十四号起……噢，娜拉，这三天你一定很难过。

娜拉 这三天我真不好过。

海尔茂 你心里难过，想不出好办法，只能……噢，现在别再想那可怕的事情了。我们只应该高高兴兴地多说几遍：“现在没事了，现在没事了！”听见没有，娜拉！你好像不明白。我告诉你，现在没事了。你为什么绷着脸不说话？噢，我的可怜的娜拉，我明白了，你以为我还没饶恕你。娜拉，我赌咒，我已经饶恕

你了，我知道你干那件事都是因为爱我。

娜拉 这倒是实话。

海尔茂 你正像做老婆的应该爱丈夫那样地爱我。只是你没有经验，用错了方法。可是难道因为你自己没主意，我就不爱你吗？我绝不会。你只要一心一意依赖我，我会指点你，教导你。正因为你自己没办法，所以我格外爱你，要不然我还算什么男子汉大丈夫？刚才我觉得好像天要塌下来，心里一害怕，就说了几句不好听的话，你千万别放在心上。娜拉，我已经饶恕你了。我赌咒不再埋怨你。

娜拉 谢谢你宽恕我。(从右边走出去)

海尔茂 别走！(向门洞里张望) 你要干什么？

娜拉 (在里屋) 我去脱掉跳舞的服装。

海尔茂(在门洞里) 好，去吧。受惊的小鸟儿，别害怕，定定神，把心静下来。你放心，一切事情都有我。我的翅膀宽，可以保护你。(在门口走来走) 噢，娜拉，咱们的家多可爱，多舒服！你在这儿很安全，我可以保护你，像保护一只从鹰爪子底下救出来的小鸽子一样。我不久就能让你那颗扑扑跳的心定下来，娜拉，你放心，到了明天，事情就不一样了，一切都会恢复老样子。我不用再说我已经饶恕你，你心里自然会明白我不

是说假话。难道我舍得把你撵出去？别说撵出去，就说是责备，难道我舍得责备你？娜拉，你不懂得男子汉的好心肠。要是男人饶恕了他老婆……真正饶恕了她，从心坎儿里饶恕了她……他心里会有一股没法子形容的好滋味。从此以后他老婆越发是他私有的财产。做老婆的就像重新投了胎，不但是她丈夫的老婆，并且还是她丈夫的孩子。从今以后，你就是我的孩子，我的吓坏了的可怜的小宝贝。别着急，娜拉，只要你老老实实对待我，你的事情都由我做主，都由我指点，(娜拉换了家常衣服走进来)怎么，你还不睡觉？又换衣服干什么？

娜拉 不错，我把衣服换掉了。

海尔茂 这么晚还换衣服干什么？

娜拉 今晚我不睡觉。

海尔茂 可是，娜拉……

娜拉 (看自己的表)时候还不算晚。托伐，坐下，咱们有好些话要谈一谈。(她在桌子一头坐下)

海尔茂 娜拉，这是什么意思？你的脸色铁板冰冷的……

娜拉 坐下。一下子说不完。我有好些话跟你谈。

海尔茂 (在桌子那一头坐下)娜拉，你把我吓了一大跳。我不了解你。

娜拉 这话说得对，你不了解我，我也到今天晚上才了解你。别打岔。听我说下去。托伐，咱们必须把总账算一算。

海尔茂 这话怎么讲？

娜拉 (顿了一顿)现在咱们面对面坐着，你心里有什么感想？

海尔茂 我有什么感想？

娜拉 咱们结婚已经八年了，你觉得不觉得，这是头一次咱们夫妻正正经经谈谈话？

海尔茂 正正经经！这四个字怎么讲？

娜拉 这整整的八年……要是从咱们认识的时候算起，其实还不止八年，咱们从来没在正经事情上谈过一句正经话。

海尔茂 难道要我经常把你不能帮我解决的事情麻烦你？

娜拉 我不是指着你的业务说。我说的是，咱们从来没坐下来正正经经细谈过一件事。

海尔茂 我的好娜拉，正经事跟你有什么相干？

娜拉 咱们的问题就在这儿！你从来就没了解过我。我受足了委屈，先在我父亲手里，后来又在你手里。

海尔茂 这是什么话！你父亲和我这么爱你，你还说受了我们的委屈！

娜拉 (摇头) 你们何尝真爱过我，你们爱我只是拿我当消遣。

海尔茂 娜拉，这是什么话！

娜拉 托伐，这是老实话。我在家跟父亲过日子的时候，他把他的意见告诉我，我就跟着他的意见走，要是我的意见跟他不一样，我也不让他知道，因为他知道了会不高兴。他叫我“泥娃娃孩子”，把我当作一件玩意儿，就像我小时候玩我的泥娃娃一样。后来我到你家来住着……

海尔茂 用这种字眼形容咱们的夫妻生活简直不像话！

娜拉 (满不在乎) 我是说，我从父亲手里转移到了你手里。跟你在一块儿，事情都归你安排。你爱什么我也爱什么，或者假装爱什么……我不知道是真还是假……也许有时候真，有时候假。现在我回头想一想，这些年我在这儿简直像个要饭的叫花子，要一口，吃一口。托伐，我靠着给你耍把戏过日子。可是你喜欢我这么做。你和我父亲把我害苦了。我现在这么没出息都要怪你们。

海尔茂 娜拉，你真不讲理，真不知好歹！你在这儿过的日子难道不快活？

娜拉 不快活。过去我以为快活，其实不快活。

海尔茂 什么！不快活！

娜拉 说不上快活，不过说说笑笑凑个热闹罢了。你一向待我很好。可是咱们的家只是一个玩儿的地方，从来不谈正经事。在这儿我是你的“玩偶老婆”，正像我在家里是我父亲的“玩偶女儿”一样。我的孩子又是我的泥娃娃。你逗着我玩儿，我觉得有意思，正像我逗孩子们，孩子们也觉得有意思。托伐，这就是咱们的夫妻生活。

海尔茂 你这段话虽然说得太过火，倒也有点儿道理。可是以后的情形就不一样了。玩耍的时候过去了，现在是受教育的时候了。

娜拉 谁的教育？我的教育还是孩子们的教育？

海尔茂 两方面的，我的好娜拉。

娜拉 托伐，你不配教育我怎样做个好老婆。

海尔茂 你怎么说这句话？

娜拉 我配教育我的孩子吗？

海尔茂 娜拉！

娜拉 刚才你不是说不敢再把孩子交给我吗？

海尔茂 那是气头儿上的话，你老提它干什么！

娜拉 其实你的话没说错。我不配教育孩子。要想教育孩子，先得教育我自己.你没资格帮我的忙。我一定得自己干。所以现在我要离开你。

海尔茂 (跳起来)你说什么？

娜拉 要想了解我自己和我的环境，我得一个人过日子，所以我不能再跟你待下去。

海尔茂 娜拉！娜拉！

娜拉 我马上就走。克里斯蒂纳一定会留我过夜。

海尔茂 你疯了！我不让你走！你不许走！

娜拉 你不许我走也没用。我只带自己的东西。你的东西我一件都不要，现在不要，以后也不要。

海尔茂 你怎么疯到这步田地！

娜拉 明天我要回家去……回到从前的老家去。在那儿找点事情做也许不太难。

海尔茂 噢，像你这么没经验……

娜拉 我会努力去吸取。

海尔茂 丢了你的家，丢了你丈夫，丢了你儿女！不怕人家说什么话！

娜拉 人家说什么不在我心上。我只知道我应该这么做。

海尔茂 这话真荒唐!你就这么把你最神圣的责任扔下不管了?

娜拉 你说什么是我最神圣的责任?

海尔茂 那还用我说?你最神圣的责任是你对丈夫和儿女的责任。

娜拉 我还有别的同样神圣的责任。

海尔茂 没有的事!你说的是什么责任?

娜拉 我说的是我对自己的责任。

海尔茂 别的不用说,首先你是一个老婆,一个母亲。

娜拉 这些话现在我都不信了。现在我只信,首先我是一个人,跟你一样的一个人……至少我要学做一个人。托伐,我知道大多数人赞成你的话,并且书本里也是这么说的。可是从今以后我不能一味相信大多数人说的话,也不能一味相信书本里说的话。什么事情我都要用自己脑子想一想,把事情的道理弄明白。

海尔茂 难道你不明白你在自己家庭的地位?难道在这些问题上没有颠扑不破的道理指导你?难道你不信仰宗教?

娜拉　托伐，不瞒你说，我真不知道宗教是什么。

海尔茂　你这话怎么讲？

娜拉　除了行坚信礼的时候牧师对我说的那套话，我什么都不知道。牧师告诉过我，宗教是这个，宗教是那个。等我离开这儿一个人过日子的时候，我也要把宗教问题仔细想一想。我要仔细想一想，牧师告诉我的话究竟对不对，对我合用不合用。

海尔茂　噢，从来没听说过这种话！而且还是从这么个年轻女人嘴里说出来的！要是宗教不能带你走正路，让我唤醒你的良心来帮助你……你大概还有点道德观念吧？要是没有，你就干脆说没有。

娜拉　托伐，这个问题不容易回答。我实在不明白。这些事情我摸不清。我只知道我的想法跟你的想法完全不一样。我也听说，国家的法律跟我心里想的不一样，可是我不信那些法律是正确的。父亲病得快死了，法律不许女儿给他省烦恼。丈夫病得快死了，法律不许老婆想法子救他的性命！我不信世界上有这种不讲理的法律。

海尔茂　你说这些话像个小孩子。你不了解咱们的社会。

娜拉　我真不了解。现在我要去学习。我一定要弄

清楚，究竟是社会正确，还是我正确。

海尔茂　娜拉，你病了，你在发烧说胡话。我看你像精神错乱了。

娜拉　我的脑子从来没像今天晚上这么清醒，这么有把握。

海尔茂　你这么清醒，这么有把握，居然要丢掉丈夫和儿女？

娜拉　一点不错。

海尔茂　这么说，只有一句话讲得通。

娜拉　什么话？

海尔茂　那就是你不爱我了。

娜拉　不错，我不爱你了。

海尔茂　娜拉！你忍心说这话！

娜拉　托伐，我说这话心里也难受，因为你一向待我很不错。可是我不能不说这句话。现在我不爱你了。

海尔茂　（勉强管住自己）这也是你清醒的有把握的话？

娜拉　一点不错。所以我不能再在这儿待下去。

海尔茂　你能不能说明白，我究竟做了什么事使你不爱我？

娜拉 能。就因为今天晚上奇迹没出现，我才知道你不是我理想中的那种人。

海尔茂 这话我不懂，你再说清楚点。

娜拉 我耐着性子整整等了八年，我当然知道奇迹不会天天有。后来大祸临头的时候，我曾经满怀信心地跟自己说："奇迹来了！"柯洛克斯泰把信扔在信箱里以后，我决没想到你会接受他的条件。我满心以为你一定会对他说"尽管宣布吧"，而且你说了这句话之后，还一定会……

海尔茂 一定会怎么样？叫我自己的老婆出丑丢脸，让人家笑骂？

娜拉 我满心以为你说了那句话之后，还一定会挺身出来，把全部责任担在自己肩膀上，对大家说："事情都是我干的。"

海尔茂 娜拉……

娜拉 你以为我会让你替我担当罪名吗？不，当然不会。可是我的话怎么比得上你的话那么容易叫人家相信？这正是我盼望它发生又怕它发生的奇迹。为了不让奇迹发生，我已经准备自杀。

海尔茂 娜拉，我愿意为你日夜工作，我愿意为你受穷受苦。可是男人不能为他所爱的女人牺牲自己的名

誉。

娜拉 千千万万的女人都为男人牺牲过名誉。

海尔茂 噢，你心里想的嘴里说的都像个傻孩子。

娜拉 也许是吧。可是你想和说的也不像我可以跟他过日子的男人。后来危险过去了……你不是怕我有危险，是怕你自己有危险……不用害怕了，你又装作没事人儿了。你又叫我跟从前一样乖乖地做你的小鸟儿，做你的泥娃娃，说什么以后要格外小心保护我，因为我那么脆弱不中用。(站起来)托伐，就在那当口，我好像忽然从梦中醒过来，我简直跟一个陌生人同居了八年，给他生了三个孩子。噢，想起来真难受!我恨透了自己没出息!

海尔茂 (伤心)我明白了，我明白了，在咱们中间出现了一道深沟。可是，娜拉，难道咱们不能把它填平吗?

娜拉 照我现在这样子，我不能跟你做夫妻。

海尔茂 我有勇气重新再做人。

娜拉 在你的泥娃娃离开你之后……也许有。

海尔茂 要我跟你分手!不，娜拉，不行!这是不能设想的事情。

娜拉 (走进右边屋子)要是你不能设想，咱们更应

该分开。（拿着外套、帽子和旅行小提包又走出来，把东西搁在桌子旁边椅子上）

海尔茂 娜拉，娜拉，现在别走。明天再走。

娜拉 （穿外套）我不能在陌生人家里过夜。

海尔茂 难道咱们不能像哥哥妹妹那么过日子？

娜拉 （戴帽子）你知道那种日子长不了。（围披肩）托伐，再见。我不去看孩子了。我知道现在照管他们的人比我强得多。照我现在这样子，我对他们一点儿用处都没有。

海尔茂 可是，娜拉，将来总有一天……

娜拉 那就难说了。我不知道我以后会怎么样。

海尔茂 无论怎么样。你还是我的老婆。

娜拉 托伐，我告诉你。我听人说，要是一个女人像我这样从她丈夫家里走出去，按法律说，她就解除了丈夫对她的一切义务。不管法律是不是这样，我现在把你对我的义务全部解除。你不受我拘束，我也不受你拘束。双方都有绝对的自由。拿去，这是你的戒指。把我的也还我。

海尔茂 连戒指也要还？

娜拉 要还。

海尔茂 拿去。

娜拉 好。现在事情完了。我把钥匙都搁这儿。家里的事，用人都知道……她们比我更熟悉。明天我动身之后，克里斯蒂纳会来给我收拾我从家里带来的东西。我会叫她把东西寄给我。

海尔茂 完了！完了！娜拉，你永远不会再想我了吧？

娜拉 噢，我会时常想到你，想到孩子们，想到这个家。

海尔茂 我可以给你写信吗？

娜拉 不，千万别写信。

海尔茂 可是我总得给你寄点儿……

娜拉 什么都不用寄。

海尔茂 你手头不方便的时候我得帮点忙。

娜拉 不必，我不接受陌生人的帮助。

海尔茂 娜拉，难道我永远只是个陌生人？

娜拉 (拿起手提包)托伐，那就要等奇迹中的奇迹发生了。

海尔茂 什么叫奇迹中的奇迹？

娜拉 那就是说，咱们俩都得改变到……噢，托

伐，我现在不信世界上有奇迹了。

海尔茂 可是我信。你说下去！咱们俩都得改变到什么样子？

娜拉 改变到咱们在一块儿过日子真正像夫妻。再见。(她从门厅走出去)

海尔茂 (倒在靠门的一张椅子里，双手蒙着脸)娜拉！娜拉！(四面望望，站起身来)屋子空了。她走了。(心里闪出一个新希望)啊！奇迹中的奇迹……

(楼下“砰”的一响传来关大门的声音)

剧终

现在，再次阅读之前的跳跃型冲突部分。将之前删减的节选与这一完整的章节进行对比通读，你就会注意到，如果将过渡部分删去，一个升级型冲突就会转变为跳跃型冲突。

5 升级型冲突

升级型冲突是由清晰的前提、编排合理的三维信息完备的人物以及人物之间紧密的对立统一关系共同作用的结果。

“过度的自我中心主义会摧毁自身”是易卜生的《海达·高布勒》[7]的前提。海达在结尾时丧命于自己曾经埋下的祸根，亲手结束了自己的生命。

随着剧情的展开，泰斯曼和他的妻子海达结束了蜜月旅行回到家中。对他有着养育之恩的姑姑泰斯曼小姐，第二天一早就来到家里探望他们是否一切安好。她和她那已经卧病不起的姐姐为了帮这对新人购置婚房，不惜将她们的养老保险金进行了抵押。她把泰斯曼看成自己的儿子，而他也认为姑姑是一个如父如母的人。

泰斯曼 嘿，你买了一顶好漂亮的帽子。

泰斯曼小姐 这是我为海达买的。

泰斯曼 为海达买的？嗯？

泰斯曼小姐 正是，为的是我们一块儿出门的时候不至于给她丢脸。（泰斯曼把帽子放下）[这时海达终于上场了，她是个脾气暴躁的人。同时，泰斯曼小姐将一个包裹递给泰斯曼。]

泰斯曼 哎呀！你还给我藏着这东西，朱黎阿姑姑！海达，真叫人感动，你说对不对？

海达 什么东西？

泰斯曼 我的拖鞋！我的旧拖鞋！

海达 不错，咱们旅行的时候我记得你时常跟我提起这双拖鞋。

泰斯曼 是的，我心里实在忘不了这双拖鞋。(走近她) 现在你可以看一看了，海达！

海达 (走向火炉) 谢谢，我实在懒得看。

泰斯曼 (跟着她) 你只要想一想，吕纳姑姑病到那步田地，还打起精神，挣扎着给我绣鞋。哎，你不知道这双拖鞋上有多少情意。

海达 (在桌子旁边) 跟我没什么相干。

泰斯曼小姐 当然跟海达没什么相干，乔治。

泰斯曼 可是她现在是一家人了，所以我才……

海达 (打断他的话头) 咱们跟这个用人没法过日子，泰斯曼。

泰斯曼小姐 跟柏特没法过日子？

泰斯曼 哦，宝贝，你平白无故说这话干什么？

海达 (用手指着) 你瞧，她把自己的旧帽子搁在那张椅子上。

泰斯曼 (心里一慌张，手里的拖鞋掉在地上) 噢，

海达！

海达 你想，要是有人进来看见了像什么样子！

泰斯曼 海达，那是……那是朱黎阿姑姑的帽子。

海达 是吗？

泰斯曼小姐 （拿起帽子）是的，是我的帽子，并且也不旧，海达夫人。

海达 对不起，我没看仔细，泰斯曼小姐。

泰斯曼小姐 （试戴帽子）不瞒你说，今天我还是头一回戴它呢……真是头一回。

泰斯曼 而且是一顶很好的帽子……漂亮得很。

泰斯曼小姐 嗯，这算不了什么，乔治，（四面张望）我的阳伞在哪儿？噢，在这儿。（拿阳伞）这也是我的。（自言自语）不是柏特的。

泰斯曼 一顶新帽子，一把新阳伞，你看，海达。

海达 真好看。

泰斯曼 可不是吗！姑姑，你仔细瞧瞧海达再走。你看她多漂亮！

泰斯曼小姐 我的好孩子，这不是什么新鲜事儿，海达一向是漂亮的。（点点头，向右边走去）

泰斯曼 （跟过去）不错，可是你看见她身体多么健

康吗？出了一趟门，她丰满了不少！

海达 （走过去）噢，安静点儿！

在这出戏开场的寥寥几页纸上，三个丰满立体的人物已经跃然眼前。我们对这些活生生的人物也有了一定的了解。然而《傻瓜喜事》的作者却花了整整两幕半的时间，才构建起两位主角的形象，直到戏剧的结尾，他们才开始对抗这个满怀敌意的世界。

为什么《海达・高布勒》里的冲突会不断升级呢？因为，戏中的人物都有着坚定的信念，并且人物之间拥有着紧密的对立统一关系。海达看不起泰斯曼和他所维护的一切。她娇生惯养，傲慢不羁，但出于方便，她还是与泰斯曼结了婚，并利用他来达到更高的社会地位。她会致使他走向腐化堕落吗？他是那么纯真，那么一丝不苟，且诚实。

如果没有一个定义明确的前提，那么任何一位剧作家能无法将这些人物联结起来，因为他们每个人之间都差异巨大。

如果想要创造紧张感，就应该将意志坚定的人物置于生死攸关的境地。前提为人物指示了奋斗目标，同时也指引着人物通过行动来实现它，这就像在希腊戏剧中“命运”所起的作用。

在《伪君子》中，奥尔恭正是引起升级型冲突的人，也就是所谓推动冲突的主使人物。他就是一个意志十分坚定的人，在戏剧开头：

奥尔恭 他（答尔丢夫）使我的心灵从人世间的种种情感中解脱，现在，就算我看着我的母亲、妻子或子女一个个死去，我都不会有任何痛苦。

任何一个能说出这种话的人都必定会引起冲突，的确如此，他引发

了不少冲突。与海尔茂这样严谨诚实、公民荣誉感极强的人在剧中所引起的冲突相似，奥尔恭对世俗事物抱有一种偏激的抵触心态，这也使得他横遭不幸。此处，我们需要将奥尔恭“偏激的抵触心态”这点强调出来。《奥赛罗》中的伊阿古是固执的；哈姆雷特那斗牛犬般的顽强也将自己推向了不幸的深渊；俄狄浦斯追查真凶的执念为自己招致了最终的悲剧；这些意志坚定的人物，在定义准确的前提驱动下，自然而然地将戏剧推向高潮。

当两种坚定且不妥协的力量互相对抗时，就能创造出越发剧烈的升级型冲突。

无论是谁告诉你，只有几种特定类型的冲突才有戏剧价值，都不要当真。因为只要你给三维信息完备的人物指示一个定义明确的前提，任何类型的冲突都有其价值。通过冲突，这些人物会展露自己的特性，承担起自己在戏剧中的使命，不断制造悬念，用行话来说，他们使得戏剧充满张力。

在《群鬼》[8]中，曼德牧师对阿尔文太太的抗拒最初是温和的，但后来逐渐演变成为升级型冲突。

曼德牧师　啊！这都是你看坏书的结果。那些书可真把你害苦了！哼，那些讲革命、讲自由、坏心术的书！

可怜的曼德牧师。在这段谴责中，他是多么正直啊。他认为他已经说出了最关键的话语，阿尔文太太一定会被击溃。他宣告阿尔文太太有罪，以此发起攻击，而阿尔文太太进行了反击，这就引发了冲突。如果被谴责的人接受了这样的指责，那么冲突就不会发生。但阿尔文太太当着牧师的面，厉声驳回了谴责。

阿尔文太太 我的好牧师，你的话说错了。当初使我动脑子思考的人正是你自己。这件事我非常感激你。

曼德 感激我？！

也难怪曼德牧师会错愕地惊呼“感激我？！”。反击必须比原本的攻击更加强烈，才不会使冲突保持静止。因此，阿尔文太太承认了自己的所作所为，却把缘由归咎到了发出谴责的人身上。

阿尔文太太 是的，在你逼着我服从义务遵守本分的时候，在你把我深恶痛绝的事情说成正确、合理的时候，我才动脑子思考。那时候我就开始检查你讲的那些大道理。我本来只想解开一个疙瘩，谁知道一个疙瘩解开了，整块的东西就全都松开了。我才明白这套说辞不过是千篇一律的。

[她将他逼退到了防守的位置，他大受震动。这就是攻击和反击。]

曼德（低声，伤心）这就是我一生最艰苦的一场斗争的结果？

在这个关键时刻，阿尔文太太主动为他提供了谈资。他提醒阿尔文太太，他在当初拒绝她的求助时，作出了多大的牺牲。这个温和的问句同时也是一个挑战，而阿尔文太太接受了挑战。

阿尔文太太 不如说那是你一生最大的失败。

[以上的每一句台词都在升级冲突。]

如果你将某个人喊作是贼，就是在挑起一场冲突，但除此之外并无其他意义。就像女人在受孕时，男人的参与是必须的。那么，为了创造冲突，在发起挑战之后，还需要另一股势均力敌的力量与之对抗。如果被称为贼的那个人仅仅只是回答“就你也好意思说我”，但又拒绝发起进攻，那么这场冲突就夭折了。但如果他为了报复，反称你也是贼，那就会引起冲突。

戏剧并不是展现一种生活的表象，而是展现生活的本质，戏剧是生活的浓缩与提炼。在日常生活中，人们容易为了同一件事，年复一年、不厌其烦地争执，却从未真正下过决心去根除那些引发矛盾的缘由。在戏剧中，我们应该将这一情况进行提炼浓缩，不依靠冗长的对话就营造出这一矛盾已然经年累月的迹象。

有一点很有趣，在《伪君子》中，制造出升级型冲突的手法与《玩偶之家》的不甚相同。在易卜生的戏剧中，冲突由人物之间不可调和的对立来展现，而在《伪君子》中，莫里哀将冲突的双方设置为两组人之间的碰撞。奥尔恭对他人的盲目信任导致自我毁灭，虽然这不能算作是冲突，但依然加强了戏剧的张力。我们来看看他的表现。

奥尔恭 这是一个赠予的契约，正式地将我所有的财产都赠予你。

[这明显不是一个攻击。]

答尔丢夫 (后退一步)给我？噢，兄弟，你怎么会想到这个？

[这也不是反击。]

奥尔恭 原因嘛，说实话，你的故事深深萦绕在我

的脑海里。

答尔丢夫 我的故事？

奥尔恭 是啊，关于你那位在里昂的朋友，我是说，在利摩日的朋友。你没有忘记这个故事吧？

答尔丢夫 我想起来了，但如果我早知你会产生这样的想法，我那时就该在告诉你此事之前剜口割舌。

奥尔恭 但你没有……你不会要拒绝吧？

答尔丢夫 不，我怎么能够承担如此重大的责任呢？

奥尔恭 为什么不呢？你说的那个朋友就答应了。

答尔丢夫 啊，兄弟，但他是位圣人啊，而我只不过是一个凡夫俗子罢了。

奥尔恭 我不认识有比你更圣洁、更值得信任的人了。

答尔丢夫 如果我要接受你这份信任的话，那些被魔鬼掌控的人又要指责我利用你的纯真了。

奥尔恭 我的朋友，人们对我的了解应该不止于此，我不是一个会轻易被欺骗的人。

答尔丢夫 他们可不只是说我在欺骗你，兄弟，还会说你太过单纯了。

奥尔恭 那么，忘掉你的恐惧吧，我的朋友，我不介意会听到他们说些蠢话。想想吧，那个契约能够给予你永恒的权力。有了这个契约，你就能够对我那失序的家庭重新整顿一番，把那些对你温柔的灵魂造成困扰的散漫和挥霍行为通通消除。

答尔丢夫 这确实能给我巨大的机会。

奥尔恭 哈!你承认了。那么，你难道没有义务接受它吗？看在我的面子上。

答尔丢夫 我从没有从这个角度考虑过这件事，听起来很有道理。

奥尔恭 确实有道理，兄弟，我家人的救赎就掌握在你的手中。你忍心放任他们趋于腐朽吗?

答尔丢夫 你的论点说服了我，亲爱的朋友，我不应该犹豫的。

奥尔恭 那么，你接受了我的信任?

答尔丢夫 这是老天的指示啊，我接受它。(他把契约放在了胸前)

剧情发展到现在还没有冲突，但我们知道，不仅是受到欺骗的奥尔恭会被这份契约所摧毁，那原本温馨体面的家庭也将遭受厄运。我们会屏息以待，看看答尔丢夫会如何使用自己刚获得的权利。这场戏确实是冲突前的准备，也就是冲突的预示。

在这里，我们遇到的升级型冲突与之前提到过的不一样。哪一种手法更好呢？答案是：只要能够推动冲突升级，任何一种手法都是好的。莫里哀使冲突升级的方式是将这个家庭凝结在一起，共同对抗答尔丢夫一方(群体之间的对抗)。答尔丢夫拒绝奥尔恭赠予他财产时的说辞既虚伪又无力，在这里并不构成冲突。但是，奥尔恭将自己的财产转移至答尔丢夫名下，这件事形成了戏剧的张力，预示着他和自己的家庭即将面临艰难的困境。

让我们暂时回到《群鬼》这个剧本上来。

曼德牧师 啊!这都是你看坏书的结果。那些书可真把你害苦了!哼，那些讲革命、讲自由、坏心术的书!

如果此时阿尔文太太的回答是“真的吗？”或“这与你何干？”或“你对这些书又了解多少呢？”抑或诸如此类只是对曼德牧师进行指责，却不能引发攻击的话语，那么，冲突就会马上冷却下来。但实际上，她的回答是：

阿尔文太太 你的话说错了，我的好牧师。

她一开始就完全否定了牧师的话，紧接着又加上那句讽刺意味十足的“我的好牧师”。而下一句话更是如同一个炸弹，向敌人的领土直接发起进攻。这是一记重拳，使对方几乎无法招架。

阿尔文太太 当初使我动脑子思考的人正是你自己。这件事我非常感激你。

曼德牧师 感激我？！

[曼德牧师的一声“感激我？！”几乎就等同于拳击

赛中的“哎哟!”甚至是“犯规!”。]

阿尔文太太乘胜追击，不断向曼德牧师发起进攻，最后以一记打偏了目标的上勾拳结束。如果阿尔文太太成功地击败了她的对手，这场比赛就结束了。但曼德牧师也是一个不好惹的斗士。他在踉跄之中依然试图扭转局面，并且重重地回击。这就是升级型冲突。

阿尔文太太 不如说那是你一生最大的失败。

[这一记重拳擦过曼德牧师的脸颊。]

曼德牧师 (争论)海伦，那是我最大的胜利，我在我自己身上的胜利。

阿尔文太太 (疲惫但勇敢地)那是对于咱们俩的一桩罪恶。

曼德牧师 那时候你走错了道，跑来找我，对我说：“我来了!把我收留下吧!”我吩咐你：“女人，快回到自己丈夫那儿去!”这难道是罪恶吗?

冲突还会继续升级，不断揭示出人物内心最深处的感受，展现那些推动人物作出决定或行动的动因、他们所处的境地以及人物之后的发展走势。每个人物都有定义明确的前提，他们知道自己想要什么，并且为之奋斗。

尤金·奥尼尔的《悲悼》就是升级型冲突的绝佳案例。该剧唯一的问题在于人物，因为他们即使深陷绝境，也依然没有行动的动力。

本书的附录部分收录了《悲悼》的剧情简介，阅读后你就会发现，

有一个势不可当的力量在推进着人物走向一个必然的结局，即莱维妮亚向自己的父亲复仇，而克莉斯丁也从丈夫的掌控中挣脱了出来。

在本剧中，冲突就像潮水，一波高过一波，将戏剧的发展推至高潮。但如果我们仔细研究剧中人物，就会心痛地发现，他们经历的痛苦和挣扎都十分虚假，无法令人信服。这些人物就像作者创造出来的躯壳一样，并不真实。但作者为他们注入了非凡的活力，才使得他们看起来与意识清醒的正常人无异。然而，一旦作者让人物自行发挥，他们就无法支配自己的行动了。

剧中的人物就像作者的傀儡，只遵从作者的意愿行事，缺少自己的意志。莱维妮亚冷漠地厌恶着自己的母亲，只因为这样能够制造冲突。她也知道父亲做过的一些事，这本该削弱她对父亲强烈的爱意和保护欲，但她当这些事情都没发生过一样。因为她别无选择，她必须演完作者为她安排的剧情。

卜兰特船长憎恨孟南一家，因为他们让他的母亲忍饥挨饿地死去。然而，他自己也长期与母亲分隔两地，任由她自生自灭。但作者认为这无关紧要，因为他必须让冲突持续发生。

克莉斯丁讨厌自己的丈夫，只因为她的爱转变成了恨，最终把他杀害。但是，是什么促使这份爱转变成了恨呢？作者并没有交代。

奥尼尔并没有揭露这些秘密，因为他自己也不知道，他没有前提。

他仿效了古希腊戏剧的模式。他认为如果用“命运”来替代前提，就能确保戏剧的发展拥有强大的动力，正如古希腊的古典戏剧作品那样。他错了，因为古希腊戏剧不过是将前提披上了“命运”的外衣，然而奥尼尔遵循的是盲目的命运，并不是前提。

我们观察到，升级型冲突也可以通过肤浅且动机不明的人物来达

成，但这并不是我们想要的。这样的剧本也许会给我们留下印象，甚至会引起我们内心的触动，但这样的戏剧很快就会成为过眼云烟，因为这些情节与我们真实的生活相距甚远，剧中的人物也没有完备的三维信息。

在此，再强调一次：升级型冲突需要一个定义明确的前提、对立统一的关系以及三维信息完备的人物。

6 行动

我们完全可以将一场风暴看作一个冲突，或者你可以更确切地把暴风或龙卷风称为冲突的高潮，因为它是由成百上千个小冲突共同推进的结果。其中每一个冲突都比前者更大更激烈，直到他们演变成了一场即将爆发的危机——体现为暴风雨前的静谧。而人物必须在这个临界点作出决定，要么让暴风雨尽情肆虐，要么爆发抗争。

当我们想到任意一种自然现象，很可能认为它的成因只有一个。人们了解风暴的形成过程，却忘记了每一场风暴都有着不同的成因，尽管产生的现象看上去是一样的。正如每一场死亡都是在不同的情形下发生，但死亡这一本质是相同的，死亡就是死亡。

每一个冲突都包含着攻击和反击，然而，每一个冲突也都是独一无二的。在冲突的推进中，会有许多几乎无法察觉的微妙运动，也就是过渡，它们决定了你将使用哪一种类型的升级型冲突。而这些过渡又是由每一个人物完成的。如果一个人物反应迟钝，或者萎靡不振，他的过渡就会趋于静止，并对冲突造成影响。我们知道没有任何两个个体的思想是完全一致的，所以也没有哪两种过渡会真正雷同，冲突亦如是。

我们来看看娜拉和海尔茂，来看看连他们自己都从未意识到的行为背后的动因。为什么娜拉默认了海尔茂对她的指控？在那些简单的台词之下，都包含着人物的哪些心理活动？

海尔茂此时刚发现娜拉伪造文书的事情，他十分愤怒。

海尔茂 你这坏东西……干的好事情！

[这不是攻击。他很清楚她做了什么，只是难以相

信这可怕的事情。他正在经历自我挣扎，需要喘息的时间。但这台词预示了即将到来的猛烈攻击。]

娜拉 让我走……你别拦着我!我做的坏事不用你担当。

这也不是反击，然而，冲突依然在持续升级。她还没有意识到海尔茂无意自责，也不知道他即将要把自己的怒火完全发泄在她的身上。她只是察觉到了他的气愤，但将要发生的一切却与她想象的完全不同，此刻她仍残存着一丝天真的幻想，这种稚气也令她依然迷人。所以这不是一句对抗的话，而是冲突升级前的过渡。

如果你对海尔茂并不了解，不清楚他的性格、他的道德准则和他过度的正直，那么娜拉与柯洛克斯泰之间的抗争就完全算不上冲突，这部剧唯一的亮点也就变成了谁能用计谋击败对方，那么如此单线发展的戏剧也没有特别值得期待之处了。于是，较小的行动只有在与更大的行动相关联时，才显出其重要性。

可见，较小的行动对于大的冲突而言，也是非常重要的，它们使得戏剧更加丰富。

《花粉热》(Hay Fever)[9]这出戏可以帮助我们论证这一观点。我们所选的剧本片段中并不包含巨大的行动，不存在什么紧要关头，也不能够凸显那些微小行动的重要性。如果某个人物塑造做得不成功，那也无关紧要，毕竟明天又是新的一天。尽管这部戏是一出喜剧，但也并不意味着剧本里应该出现如此巨大的瑕疵。况且，多种证据表明这并不是一出好的喜剧。

我们会为下方的每一句对话标上附注，如攻击、升级、反击等，标志着每一句对话对于推动冲突发展都起到了怎样的作用。

这个家庭里的母亲十分迷人，她是名退了休的演员，父亲也是位富有魅力的小说家，两个孩子更是可爱。他们邀请宾客来家中共度周末。母亲朱迪斯、父亲大卫、女儿索雷尔都邀请了自己的情人，而儿子西蒙邀请的客人暂未可知。他们一直在为客房的安排而争执，直到客人们纷纷到场还在争论不休。而这些客人对于这个家庭而言不过是陪衬。

索雷尔 我早该想到，你对那些愚蠢又肤浅的、痴迷于你名声的年轻男人，可不仅只是鼓励的态度。[攻击。]

朱迪斯 也许是吧，但我绝不允许这话从别人口中说出来。我希望你能长成我的好女儿，而不是整天像谁家的三姑六婆一样喜欢对人指指点点。[反击，升级。]

索雷尔 你的举动也太掉价了。[攻击，升级。]

朱迪斯 掉价？真是荒谬。你的那位外交官怎么说？[反击。]

索雷尔 我肯定我们俩之间还是有区别的，亲爱的妈妈。[静止。]

朱迪斯 你不过恰好是个青春洋溢的十九岁少女，你以为只有自己能够享受所有的风流韵事。如果你只因为这个就认为你跟我不一样，那么我有责任打消你的幻想。[攻击。]

索雷尔 但是，妈妈……(后悔地)

朱迪斯 如果你总这么说，所有人都会认为我有八

十岁那么老。没把你送去寄宿学校真是个错误，那样你回到家，我还能假装是你的姐姐。[静止。]

西蒙 没有用的，所有人都知道我们是你的孩子。[静止。]

朱迪斯 这都是因为我太愚蠢，在你们还小的时候，过早地让你们在镜头前亮相。我就知道我会后悔的。[静止。]

西蒙 我不明白假装自己很年轻有什么意义。[攻击，升级。]

朱迪斯 亲爱的，如果在你这个年纪就能明白其中的意义，那才糟糕。[反击。]

索雷尔 但是，亲爱的妈妈，你难道没有意识到吗？你在年轻小伙子面前肆意挑逗的行为真是太不体面了。[攻击。]

朱迪斯 我没有在挑逗他们，我从不这么做。我这一生，多少还能算得上道德高尚。而且，如果简单的玩闹能够给我带来快乐，我为什么不能这么做呢？[静止。]

索雷尔 但这不应该再为你带来快乐了呀。[攻击。]

朱迪斯 你知道吗，索雷尔，你越来越有女人味

了。真希望我能把你教成另外一副样子。[反击。]

索雷尔 我很骄傲我自己有女人味。[攻击。]

朱迪斯 你真是个可人儿，我很喜欢你。(吻她)你很美，我一直对你十分嫉妒。[静止。]

索雷尔 你真的是这样想的吗？多好啊。[静止。]

朱迪斯 请你对桑迪的态度好一点，可以吗？[静止。]

索雷尔 他难道不能在“小地狱”里睡觉吗？[静止。]

朱迪斯 亲爱的，他十分健壮，房间里的那些水管会耗尽他的精力。[静止。]

索雷尔 它们也会耗尽理查德的精力。[静止。]

朱迪斯 他不会注意到它们的，他一定已经习惯了热气灼人的热带大使馆了，在那里还得摇着蒲扇呢。[静止。]

西蒙 不论如何，他这个人肯定很乏味。[静止。]

索雷尔 你这样说未免也太过无情、太武断了吧。[跳跃。]

西蒙 完全不是的，只是因为我不愿意对你的男性朋友表示友好。[攻击。]

索雷尔 你对我的朋友从不讲礼貌，不论男女。[反击。]

西蒙 不论如何，那间日本风格的屋子是一间给女人的屋子，应该给一位女士住。[这个过渡就算是作者有意为之，也还是太过平淡了。]

朱迪斯 我已经保证把这间房留给桑迪了，他喜欢所有关于日本的东西。[静止。]

西蒙 迈拉也喜欢。[跳跃。]

朱迪斯 迈拉![升级。]

西蒙 对，迈拉·阿伦德尔，我已经邀请她了。[升级。]

朱迪斯 你邀请了谁?

一个接一个的惊喜!这几个角色都没猜到西蒙也邀请了客人，但这个场景也仅交代了这一件事罢了。由于那些小行动没有引发一个更大的行动，没有起到什么重要作用，所以这几页台词完全就是在浪费时间。这里面也没有所谓的过渡，因为这些人物不过是单薄的二维人物。

如果你的前提是希望发动一台汽车，那么首先，你需要点燃汽油，只要一滴汽油就可以引起燃烧。但如果出于某些原因，后续没有继续燃起更大的熊熊大火(也就是冲突)，那么车就依然保持静止(就像戏剧一样)。但如果汽油能够不断地流淌，其所经之处，接连燃烧(就像一个冲突引发下一个冲突)，如此，引擎便会持续震颤，发出稳定的轰鸣。那么你的车(剧本)便开始不断推进运动，变得生机勃勃起来!

正如许多小零部件的引燃能够使车向前运动，若要使轮子做出大幅度的移动，必须先经过汽油的许许多多次燃烧，仅一两次、一两处的燃烧是远远不够的。

在一出戏里，每一个冲突都会迅速引发下一个冲突，并且激烈程度不断上升。当剧情不断往前发展，人物不断创造并推进冲突，直到完成自己的使命，也就是证明这出戏的前提。

让我们回来看看老朋友，娜拉和海尔茂，他们之间的冲突是如何发展的。

海尔茂 不用装腔作势给我看。(把出去的门锁上)我要你老老实实把事情招出来，不许走。你知道不知道自己干的什么事？快说!你知道吗？

[台词暗示了海尔茂的语速不断加快，他锁门的举动也加重了他的语气。整段话就是一次攻击。]

娜拉 (眼睛盯着他，面色越来越冷静)嗯，现在我才完全明白了。

娜拉的回答并不是一次反击。诚然，攻击和反击是建立冲突的最直接有效的方法，但你不能在整部剧里就使用这一种，否则会使得观众感到乏味，戏剧也将不得不草草收尾。

娜拉的回应是消极的，但我们必须理解其中缘由。她拒绝了海尔茂急切的要求，没有作出解释，但在这一回应中，显现出了娜拉觉醒的第一个征兆，而这也是第一次海尔茂接收到的信息远比自己想要得到的更多。那么，娜拉的台词是宣战吗？绝对是。其中包含的冷漠，以及语调，都是对海尔茂的一种警示，但是怒火中烧的海尔茂并未意识到这一

点，反而一步步地走向暴怒。

海尔茂 (走来走去)嘿!好像做了一场噩梦醒过来!这八年工夫……我最得意、最喜欢的女人……没想到是个伪君子，是个撒谎的人……比这还坏……是个犯罪的人。真是可恶极了!哼!哼!(娜拉不作声，只用眼睛盯着他)

海尔茂的攻击来得如此猛烈，但凡娜拉有些许的松懈，都会使易卜生营造出来的紧张气氛毁于一旦。她的沉默已经足够传神达意，甚至比莎士比亚的台词都更能表达她的想法。

我们看到，这里的冲突是由攻击和反击的变体构成的。娜拉的沉默是一个微妙的反击，是暴风雨前的平静，是一种警示。

海尔茂 其实我早就该知道。我早该料到这一步。你父亲的坏德行……(娜拉正要说话)少说话!你父亲的坏德行，你全都沾上了……不信宗教，不讲道德，没有责任心。当初我给他遮盖，如今遭了这么个报应!我帮你父亲都是为了你，没想到现在你这么报答我!

[海尔茂的攻击劈头盖脸地直指娜拉，而娜拉的回答也很有趣。]

娜拉 不错，这么报答你。

她证实了他的质问，但其中是有原因的：她希望可以离开这里。这是她第一次发现过去的八年不过是场噩梦，于是她的回答依然是消极

的。此处并不是一次传统的反击，而是觉醒中的抵抗意识初露头角。这也使得海尔茂勃然大怒，他想要争吵却发现没有对手，于是他变得越发凶狠。我们不是说娜拉的目的是要激怒她的丈夫，相反，她现在发现，和他生活在一起毫无希望可言。她同意他的说法，是因为这更坚定了她离开的决心，从他口中所说的事实令她看清了他们之间这场婚姻的本质。易卜生通过她的所思深化了冲突。

继续往下阅读，我们得见海尔茂用自己压倒性的言论将娜拉踩在脚底。战斗看起来是单方面的，就像是一场拳击战，其中一位选手向着毫无防备的对手频频发起重击。但是娜拉并没有变弱，反而是在耐心地等待自己出击的时机。每一次重击都更加稳固了她的立场，而娜拉的这种防御本身就是一种反击。

这一类型的冲突与我们此前讨论过的类型都不尽相同。这是全新的冲突类型，但也同样能够奏效。

问与答

问：这确实有效，没错，但我没发现哪里不同。

答：你还记得我们引用过《群鬼》里的一场戏吗？曼德牧师和阿尔文太太之间的场景就包含了直接冲突的所有元素。整部戏都是基于那种方式写的，也就是攻击和反击，只有几处例外。然而，我们不能因为这种手法在《群鬼》中获得成功，就认为所有高级的戏剧都应该建立于这种方法之上。

问：为什么？

答：因为每部戏的情境和人物都是不一样的。每一个冲突的处理必须考虑到其中所涉及的人物和情境。《群鬼》的开场位于一个情绪高点。阿尔文太太是一个痛苦的人，她世故、不抱有幻想，正好与易受

骗、被宠坏的、孩子般的娜拉相反，这两个人物一定会引起不一样的冲突。阿尔文太太的冲突从戏剧的一开始就产生了，并在她的持续忍耐与努力撑起门面的挣扎里不断升级。娜拉的大冲突则发生在戏剧的结尾，由于她对经济事务毫无概念而激发了冲突。她们身上的冲突肯定需要作者进行不同的处理。尽管冲突的主要类型根据其中所涉及的人物有所不同，但想要撑起一部戏，还是需要许许多多的小冲突来协助主要冲突贯穿始终。

7 冲突的预示

如果你认为有必要将自己的剧本读给亲戚朋友听，那么就读吧，但千万别询问他的评价。因为他对于剧作的所知远不如你，这样做弊大于利，如果他并不具备剧作专家的水准，那么你这样做只是将他置于一个尴尬且痛苦的境地。

如果你还是坚持要找一位听众，那就请他在倾听的过程中，一旦感到疲倦或无聊的时候就马上告诉你，因为这表示剧本的这个部分缺少冲突，而这必然是人物的编排不当所致。倘若你的人物没有斗志，他们之间没有紧密的对立统一关系，人物编排中也缺少意志坚定的主使人物，那么你的剧本不过是一堆词语堆砌的读物而已。

你也许会争辩道，自己的观众并不具备很高的智力水平，不足以欣赏你的作品。那又怎么样呢？以上的陈述是否依然成立？是的，它依然成立，因为观众越敏锐，他就越容易在看不到冲突的预示时感到乏味。

一个个冲突就像剧作的一次次心跳，没有一场冲突是在毫无征兆的情况下就发生的。冲突就像巨大的原子核能，一次引爆就能引发一连串的爆炸。

夜幕之前必有黄昏，黎明之后才有清晨，冬季到夏季之间有春季，夏季到冬季之间有秋季，没有任何事件是凭空发生，一切皆有预兆，而这些预兆都是大相径庭的，因为没有任何两个春天或黄昏是相同的。

一个没有冲突的戏剧会营造出一种惨淡的氛围，仿佛这出戏随时都会瓦解。

没有冲突，生命就不可能存在于地球上乃至宇宙之中。这些写作的

技巧只不过是对宇宙法则的一次复制，就连原子甚至我们头顶的星球也遵循此道。

将任何两个或两组性格极端的人对立起来，就能预示出强度惊人的冲突。

影片《东京上空三十秒》(Thirty Seconds over Tokyo)很好地阐述了我们的想法。作品放映到了三分之二处仍然没有发生任何冲突，但观众们看得如痴如醉。这是怎么回事？作者向观众施展了什么魔法，以至于抑制住了他们的焦躁？实际上很简单，他们提前预示了冲突。

一名军官告诉集结的飞行员：“孩子们，你们作为志愿者，需要去执行一次非常危险的任务。出于任务的危险程度以及安全考虑，建议你们不要泄露此次任务的目的地，就算彼此之间的讨论也不行。”

这则警告就是故事的动力，随后，人物们为了应对这场即将来临的危险旅途，纷纷开始了长时间的训练。

预示是后续事件的保证，在我们的语境下，预示就是对后续必将发生的冲突所作的承诺。

我们无须讨论在这个故事中，观众漫长的等待最终是否得到了满足。需要记住的是，观众们屏息等待了两个小时，是为了看到在影片之初所预示的冲突，也就是影片中在东京上空的那三十秒钟。

如果一对实力相当的斗士在战场上面对面交锋，观众的期待值一定会很高。在舞台上也是如此。

你也承认这点，但是，该如何在舞台上编排好这些意志坚定、强而有力的人物并在戏剧的开篇就能预示出冲突呢？

我们认为这是作家的工作中最简单的一部分了。拿《玩偶之家》里的海尔茂举例。他对情节最轻微的违法犯纪行为都毫不妥协，这预示着他会遇到大麻烦。那么，当他发现娜拉以他的名义伪造签名后会有什么反应呢？他会心软吗？我们不知道。但有一件事是确定的，他们一定会遇上麻烦。任何一个意志坚定的人物都能够勾起观众同等的期待。

《灵魂拒葬》里的六名意志坚定的士兵抗议不公正的待遇，他们的行为就预示着冲突。

在戏剧的语境下，冲突的预示会令剧本显得更有张力。

公众通常将心理学看作是“常识”，或者“实用知识”。任何一位作家只要违背了常识都必将遭受到来自外界的当头棒喝。

如果一个从没听过弗洛伊德的人坐在一群训练有素的评论家旁边，那么他对戏剧的看法肯定会多少发生一些改变。但如果你的剧本缺少冲突，那么任何艰深的理论或精彩的对话都无法影响那些凭借本能去感受的观众。他知道你的戏不好。为什么呢？因为他觉得你的戏很无聊。他用自己的常识，用他与生俱来的区分好与坏的能力得出这么一个结论。他睡着了，不是吗？对他而言，这就意味着这部戏不够好。对于我们来说，他的反应也意味着这部戏缺少冲突以及对冲突的预示。

在生活中，人们很难相信陌生人。你只有通过冲突才能让别人了解你，以及“证明”你自己。因为只有在冲突中，真实的自我才会展现出来。在舞台上也是一样，对观众来说，这些人物都是陌生人，他们还未通过冲突“证明”过自己。一个会在逆境中跟你并肩作战的人已经向你证明了自己。然而，你不能愚弄观众。就连文盲也知道，周全的礼数和机智的话语并不能证明一个人的真诚或者友谊，但牺牲可以。再次强调，对于人物身上任何一种品质的预示都如同人们呼吸一样必不可少。

现在，如果你预示了冲突，你就许诺了冲突的存在。由于我们之中的大部分人都会伪装自己，每个人都有兴趣看到在冲突的重压之下，那些被迫揭示自己真实性格的人物会做些什么。冲突的预示还不算是冲突，但我们迫切地等待着这一预示的发生。在冲突中，我们被迫展现真实的自己，也就是说，这种面具之下的真实对于所有人来说都有着致命的吸引力。

我们认为没必要向作家强调对冲突的预示是必须的，因为最重要的难点在于如何运用它。例如，在克利福德·奥德茨[10]的《等待老左》中，第一句台词就承诺了升级型冲动即将发生。

法特 你大错特错了，我没有笑。

法特和站台上的一群黑帮正在抵制一场罢工。而现场的其他人物都是支持罢工的。

贫穷迫使这些支持罢工的人为自己的利益挺身而出。他们群情激昂，立场坚定。因为他们忍饥挨饿，一无所有。如果他们想要活下去，就必须罢工。

而法特和那些黑帮男孩则站在了罢工者的对立面。如果工会继续罢工，这些枪手就会失去作用。要知道，他们可不是什么普通的黑帮，他们干的勾当更难以启齿，因为他们代表虚伪的工会领导。如果罢工真的发生，那么工会派遣的肥差就会泡汤。然而这并非是一次简单的日常罢工，而是一场革命。

这两个立场下的人们都面临失去一切的风险。利益的绝对对立制造了他们之间的紧张局势。用我们的话来说，这就是冲突的预示。

不愿妥协的人物们在决战前必将面临一场尖锐的对峙，这就是冲突

的预示。

意志坚定的人物不论在任何情况下都不愿意妥协，也不可能妥协。为了生存，其中一方必须击垮另一方。如果作者有这一充分的意识，就能将冲突预示出来。

8 出击点

大幕应该在何时拉开？出击点又应该设立在什么时候？当大幕拉开，观众希望能够尽快了解舞台上的这些人都是谁，他们想要什么，他们为什么会在那里，他们之间的关系是怎么样的？但也有一些剧中的人物需要唠叨上很长时间，才会揭露他们的身份与目的。

在《乔治和玛格丽特》(George and Margaret)[11]这部写于20世纪30年代的平庸剧本中，作者花了40页的篇幅向我们介绍了这个家庭。然后我们在第46页里终于发现了一条线索，有人看见家中的一个儿子走进了女仆的卧室。但这一话题又被搁置了，家庭生活重新走上正轨。这个家中的每一个人都有点神经兮兮，对一切都漠不关心。直到第82页，我们终于肯定那个儿子确实去过女仆的房间。这也不是什么严重的事，你知道，不过是一场司空见惯的风流韵事罢了。

尽管这部戏里，人物们的刻画都十分出彩，犹如精美的铅笔画，但我们依然好奇他们为什么出现在这个舞台上。他们想要达到什么目的？其中的情节有些夸张，但这出戏还是精细地描绘了这个家庭平静的生活场景。作者十分擅长描写家庭生活，但缺乏关于人物编排的基本知识。

描写一个毫无目的，抑或是对目标的追求心猿意马的人是毫无意义的。而且，就算一个人知道自己想要什么，但若他的思想高度和外界环境条件都还不足以支撑他达成愿望，那么这个人物对于你的戏剧而言依然是个累赘。

是什么使得一个人物能够推动一系列事件的发展，来帮助自己获得成功，或者导致自己的毁灭？答案只有一个：必要性。要有一件迫在眉睫甚至是生死攸关的事情，使得这个人物必须作出决定与行动。

如果你的剧本里有这样的人物，甚至有许多，那么你的出击点就已经设立在了及格线之上。

一出戏的起始点可以选在某个冲突恰好爆发成危机的关键时刻。

一出戏也可以从一个角色的人生转折点开始。

一出戏同样可以从一个引发冲突的决定开始。

一个好的出击点是在戏剧的最开始就展示出一起事件正处于千钧一发的时刻。

在《俄狄浦斯王》的开场，俄狄浦斯决定寻找杀死忒拜城国王的凶手。在《海达·高布勒》中，海达对自己丈夫及他所捍卫的一切都不屑一顾，这也是个好的开始。她的蔑视之情是如此强烈，以至于她对这个可怜男人的所有举动都感到不满。我们已经了解了泰斯曼的性格，便会好奇他能对这样的虐待忍受多长时间。我们想知道他对妻子的爱是否能够使他屈服，还是他会奋起反抗。

在《安东尼与克莉奥佩特拉》(Antony and Cleopatra)[12]中，我们先是听到士兵们担心克莉奥佩特拉对安东尼将军的过度掌控，于此得知，安东尼将军的爱情与他的地位及责任之间存在着冲突。而对立发生时，正值他的事业巅峰，在战争中，克莉奥佩特拉帮助凯撒和布鲁特斯[13]击败了罗马一方。作为罗马的执政官三巨头之一，安东尼召唤她前来问责。在这个场景中，安东尼是原告，克莉奥佩特拉是被告，但安东尼爱上了她，这其实有悖于他的地位及罗马的利益。

在这些能够当之无愧被称为戏剧的作品中，至少有一个角色在启幕时就已经达到了自己人生的转折点。

在《麦克白》中，一位将军听到预言，认为自己能成为国王。这个念头一直占据着他的脑海，直到他将在位的国王杀死。这出戏始于麦克白开始贪求王位的时间点。(转折点。)

《一生一会》(Once in a Lifetime)[14]的故事开始于主角辞掉了工作，决心进军好莱坞。(这是一个关键时刻，因为他们的存款余额已经告急。)

《灵魂拒葬》始于六名士兵拒绝被埋葬的时刻。(这是个转折点，因为此时人类的幸福受到了威胁。)

《客房服务》(Room Service)的开场情境是酒店经理要求自己的姐夫立即结清他的剧团运营费用。(这是个转折点，因为此刻如果费用不结清，他有可能失去工作。)

《他们将会永生》(They Shall Not Die)开场的节点在于当地治安官说服两名小女孩，去指控斯科茨伯勒家男孩们的强奸行为。同时，男孩们决定撒下弥天大谎，试图为自己的种种罪行开脱，逃避刑罚。(转折点：他们的自由危在旦夕。)

《利力姆》的起始事件是这位英雄主人公与他的雇员们发生对峙，但他冲破理智，毅然与一名年轻女仆生活在了一起。(这是转折点，因为他的工作受到了威胁。)

《人类的悲剧》(The Tragedy of Man)，马达齐[15]著，开场时刻是亚当违背了自己对主的诺言，吃下了禁果。(转折点：他的幸福生活岌岌可危。)

《浮士德》(Faust)，歌德[16]著，故事的起始点是浮士德将灵魂出卖给了路西法。(转折点：他的灵魂受威胁。)

《卫兵》(The Guardsman)[17]的开始是一位作为职业演员的丈夫，在嫉妒的驱使下，决定假扮成一名卫兵，来考验妻子的忠诚。(出击点就是人物必须作出重大决定的时刻。)

问与答

问：什么才算重大决定。

答：对角色来说，是能够成为他们人生转折点的决定。

问：然而，也有些戏剧并不是用这些方式开场的，比如施尼茨勒[18]的剧本。

答：确实。但我们现在所讨论的剧本，其中的人物都经历了由爱至恨般在完全对立的两极之间转变，在这个巨大的转变过程中，需要经过许多步骤，你也许只想展现一个、两个或者三个步骤，但无论如何，都需要人物先作出一个决定去开启剧情。当然，这些决定，或者决定之前的准备阶段，不会像最后的关键决定那样影响深远。如果你阅读“过渡”这一章节，就会发现在一个人作出决定之前，需要经历许多微妙的心理过程：疑惑、希望和犹豫。如果你希望在这出戏中对人物在做准备时的心态进行浓墨重彩的描绘，那么你必须放大这些细节，把它们补充详尽，使得观众能够被它们吸引。如果有人要写这样一出戏，一定要对人类行为有着卓越的洞察力。

问：你会建议我写这样的剧本吗？

答：你应该了解自己的强项，以及是否有能力处理这一主题。

问：换句话说，你并不鼓励我这样做。

答：并不是不鼓励你，只是我们的职责在于教你如何写作或评论一

部剧本，而不是告诉你具体应该写什么主题。

问：有道理。一出戏是否能结合冗长的准备出击与果断出击这两种类型？

答：任何类型的结合都可以写出好剧本。

问：现在，让我总结一下，看看我的理解是否正确。我们的剧本必须从人物作出某一决定的时刻开始，因为冲突就是从这个时刻开始发展的，人物也因此有机会展现自我，并证明前提。

答：正确。

问：出击点必须是作出决定的时刻，或者是准备作出决定的时刻。

答：没错。

问：好的人物编排和对立统一的关系能够确保冲突的发生，而出击点就是冲突开始发生的时刻，对吗？

答：是的，请继续。

问：你认为冲突是一部戏中最重要的部分吗？

答：我们认为，人物必须通过冲突来展现自我，而如果没有人物，冲突也就无关紧要了。在《奥赛罗》中，人物光是作出选择就能引发冲突：一个摩尔人希望能够迎娶名门望族的参议员之女。但对莎士比亚来说，用身份的悬殊差异来展开戏剧毫无意义，虽然舍伍德在《傻瓜喜事》里还是采用了这种做法。正确的做法是，在奥赛罗与苔丝狄蒙娜互诉衷肠的时刻，通过二人的对话透露他们的背景和性格特点，让观众对他们进行了解。于是，莎士比亚选择了从伊阿古入手，因为他正是那位

引起冲突的人物。从一个简短的场景中，我们了解到他对奥赛罗的憎恨，也了解到奥赛罗的身份地位，以及他与苔丝狄蒙娜私奔的事情。换句话说，我们从一开始就知道他们二人之间的伟大爱情和这份爱情面对的阻碍，还知道伊阿古意图毁掉奥赛罗的幸福生活和高高在上的地位。如果一个人一直在考虑实施谋杀，他还不够吸引人，但如果他终于下定决心要实施谋杀，并开始独自策划或者合谋，这个人物就有了戏剧性。如果一位男士向一位女士求爱，他们可能会连着几天几夜都说着同样的话语，但一旦他说："我们私奔吧!"这就可以作为一出戏的开头。这一句话暗示了很多信息。他们为什么要私奔？如果她回答道："你的妻子该怎么办？"我们就有了答案。如果这个男人有足够的能力与坚定的意志实行他的决定，冲突就会随着他之后所作的每一个大小决定而不断升级。

问：为什么易卜生没有将戏剧的开头设定在娜拉被海尔茂的疾病所困扰，疯狂地寻求帮助的那个时刻呢？在她决定伪造父亲的签名时，一定会有不少冲突吧？

答：确实，但那些冲突都发生在她的脑子里，外人无法看见。在这些冲突里，都不存在"对立人物"。

问：有的，海尔茂和柯洛克斯泰都是。

答：柯洛克斯泰之所以愿意借钱，正是因为他知道这份签名是伪造的。他希望能够借此丑闻来夺取海尔茂的职权，所以才帮助娜拉通行无阻地伪造了文书。而海尔茂正是娜拉伪造文书的动因。在那时，他遭受的病痛折磨正是激励着娜拉拿到这笔钱的唯一驱动力。

易卜生为《玩偶之家》选择的出击点并不理想。他应该将这出戏的起始点安排在柯洛克斯泰急不可耐开始讨债的时刻。这样，施加在娜拉身上的压力就会揭示出她的性格，并且加速冲突的发展。

第一句台词就应该是一句引发冲突的引子，其中涉及的人物也需要在冲突中不断展露出自己的性格。如果在戏剧冲突开始之前，你还大费周章地去罗列证据、描绘故事背景、营造氛围，那么这出戏一定不会好看。不论你的前提是什么，不论人物性格如何，剧中的第一句台词都应该引起冲突，并交代出人物证明前提的背后动机。

问：如你所知，我正在写一出戏，一部独幕戏。我已经有了前提，人物也已经编排好了。我写好了故事梗概，但还是觉得某些部分有点问题，我的剧本缺乏张力。

答：我们来听听你的前提。

问：绝望致使成功。

答：再说说你的故事简介。

问：一个极度羞涩的大学男生深深地爱上了一名律师的女儿。她也爱着他，但同时也景仰着自己的父亲。男孩知道她的父亲并不认可自己的能力，因此她不可能跟他结婚。后来，这个男孩见到了女孩的父亲，他才思敏捷，三言两语就使男孩成了巨大的笑柄。

答：然后呢？

问：她对他感到同情，决定嫁给他。

答：跟我说说你的出击点。

问：这个女孩试图说服男孩跟她回家，去见见她的父亲。然而，男孩一直十分讨厌这位父亲过度干涉二人的关系，就……

答：有什么事情是迫在眉睫的吗？

问：当然是那个女孩的决定。

答：不对。如果她的婚姻必须得到她父亲的支持，她的爱一定不够深沉。

问：但这是他们一生的转折点。

答：怎么说？

问：如果父亲不同意，他们就不得不分开，所以此时他们的幸福生活难以为继。

答：这无法让我信服。她是犹豫不决的，因此，她无法引起升级型冲突。

问：但这里确实有升级型冲突，男孩拒绝去她的家里……

答：稍等一下。如果我没记错的话，你的前提是“绝望致使成功”。你现在应该已经知道，前提就是你的戏剧最精练的提要。你的剧本没有张力是因为你忘记了自己的前提。你的前提说的是一码事，而故事简介说的是另一码事。你的前提指出，一个人处于生死攸关的境地，但故事简介里并没有这层意思。为什么不把剧本的开场设定在女孩的家中，让这个男孩等待着女孩的父亲呢？此时的男孩十分绝望，他正在跟女孩强调自己曾经立下的誓言。

问：他立下了什么誓言？

答：他发誓如果女孩的父亲不赞成他们的婚事就要自杀，他的死会让女孩内疚自责。

问：接下来呢？

答：接下来你就可以循着剧情简介展开情节。父亲的智慧和精明声名在外。他对男孩严加盘问，我们知道此时男孩已经十分绝望，他做好了心理准备，决定一旦失败就自我了断。此时，他的生命危在旦夕，所以这肯定是他人生的转折点。这样，女孩的父亲对男孩说的每一句话都变得尤为重要。总之，男孩会为了活下去而努力奋斗，甚至有可能做些出乎意料的事。因为性命攸关，他可能会将自己的羞涩之情抛之脑后，奋起反抗，直面女孩的父亲。这个女孩深受感动，也与他共同抵抗自己的父亲。

问：能否在不危及主角生命的情况下就能做到这些呢？

答：可以，但是如果我没记错，你之前正在担心自己的剧本不够有张力。

问：确实。

答：你的剧本之所以没有张力，就是因为没有什么迫在眉睫的大事。你的出击点不对。世界上有成千上万的年轻人都处于这样的境地，然而有些人不久后就忘记了自己曾经痴迷的对象，也有些人表面上看似听从了家长的意见，实际上依然在背地里私会。在这两种情况中，都没有发生什么十万火急的事情，他们的状态还不足以支撑起一部剧本。另一方面，你的这对情侣面临的处境则严峻得多。至少，这个男孩已经走到了人生的转折点，他正命悬一线，他的事迹值得被书写。

就算你有了一个好的前提，人物也经过了精心编排，但如果没有设定好出击点，戏剧就会停滞不前。剧本之所以会停滞，就是因为在戏剧的最开始并未出现任何紧急的情况。

你肯定听过这句古老的格言：“每个故事都有开头、中间和结尾。”

如果有哪位作家把这句话当真了，一定会遇到麻烦。

如果每个故事都必须有一个开头，那么这些故事大概会从某个人物的受孕开始描写，并以他们的死亡结束。

你也许会提出反对意见，说我们对亚里士多德的这句格言不能仅从字面意义上来理解。就算你是对的，但许多剧本之所以遭遇滑铁卢都是因为他们的作者有意无意间遵循了亚里士多德的格言。

《哈姆雷特》的故事并不是在大幕升起时才开始的，而是始于很久以前的一桩谋杀案，在大幕拉起时，死者的鬼魂正回到人间寻求正义。

那么，这部戏的开场并不是在整个故事的起点，而是在中段。在戏剧开场前，已经有人犯下了邪恶的罪行。

这时你又要争辩了，说亚里士多德的意思是，就算是“中间”部分也有着开头和结尾。或许吧，但如果这是他想表达的观点，他一定能够表达得比我们所读到的字面意思更明确。

《玩偶之家》的起始点也并不是在海尔茂生病的时候，也不是在娜拉拼命筹钱试图挽救海尔茂性命的时候，甚至也不在她伪造了自己父亲签名来获得借款的时候，更不是海尔茂在痊愈后回到家中，还没找到工作的时候。都不是。这部戏的开场也没有设在娜拉省吃俭用偿还贷款的那些年里，而是开始于柯洛克斯泰发现海尔茂得到了银行经理这一职位的时候。那时，柯洛克斯泰开始敲诈娜拉，这出戏也就此展开了。

《罗密欧与朱丽叶》的开场并不设置在蒙太古和凯普莱特两个家族结下宿怨深仇的时刻，也不是在罗密欧爱上罗瑟琳的时刻。而是当罗密欧拼死去凯普莱特家中见到朱丽叶时，戏剧才真正开始。

《群鬼》的起始点并不是在阿尔文太太离开丈夫，向曼德牧师献出

自己以寻求帮助的时候，也不是在吕嘉纳的母亲怀上了阿尔文上尉的孩子时，更不是在阿尔文上尉去世的时候。它的起始点是在欧士华身心俱疲地回到家中，他父亲的鬼魂也重回人间，开始不停地纠缠他们的时刻。

一个作者必须找到一个肩负紧急任务的角色。他的需求必须是迫在眉睫的。

为什么呢？

因为你的故事或者剧本里需要有这样紧急的时刻，并且要交代出为什么在这个时刻下，这个人物需要马上处理一件极度紧迫的事情。不论这件事情是什么，人物的动机都必须来自这个戏剧开始之前发生过的事情。事实上，你的故事是在戏剧开场前就已经发生，否则就无法成立。

你的戏剧需要从故事的中间阶段开始讲述剧情，不论在什么情况下，都不能从最初的起因开始讲起。

9 过渡

大约二三十亿年前，地球只是一个火球，绕着自转轴不断旋转。在被倾盆大雨持续浇灌了数百万年后，地球才渐渐冷却下来。这个缓慢得几乎难以察觉的转变过程就是过渡，随着过渡逐渐发生，地壳不断变得坚硬，剧烈的地震形成了高山、峡谷与沟壑，而穿行的水流又使得沟壑成了孕育生命的河床。于是，最原始的单细胞生物出现了，此后，无数生命体也渐渐开始在这个星球上生息繁衍。

在生命活动范围的最底层，有一类植物被称为原植体植物(thallogens)[19]，它们缺少完整形态的茎干和叶子。在它们的上层，则是孢子植物(acrogens)，或者叫隐花植物(flowerless plants)，比如一些长有茎叶的蕨类。再往上就是有花植物(flowering plants)，然后是多子叶植物(Polycotyledonous trees)，最顶层则是我们常见的林木和结果植物。

大自然的发展过程总是循序渐进、从不跳跃。即便是在不断进行试验的同时，也不会省略任何步骤。同样的过渡法则也可以在动物身上得到印证。

“衔接陆生和水生哺乳动物之间的桥梁就是如麝鼠、河狸、水獭及海豹这类生物，它们在陆地和在水中的活动时间基本相同。”

在《动物学》中，伍德拉夫这样说道。

在鱼类和哺乳动物之间、鸟类和哺乳动物之间也都存在着联系，穴居人和现代人之间也不例外。这样的逐步转变就是我们说的过渡，它适用于任何领域，不仅可以悄然形成风暴，甚至可以累积足以摧毁太阳系

的力量。它也能推动人类从受精卵发展成胎儿、青少年、壮年、中年、直到暮年的过程。

列奥纳多·达·芬奇(Leonardo da Vinci)在他的《达·芬奇笔记》中写道：

……这位老人在死前的几小时里，还对我说他能活到一百岁，因为他的身体并未感觉到任何细小的病痛或虚弱。然而那天，当他坐在佛罗伦萨圣玛利亚诺瓦医院的病床上时，竟然毫无征兆地猝死过去。我为他验了尸，试图查明是什么导致了这样平静的死亡，发现其心脏及以下的身体部位已经严重供血不足，且主要的供血血管都已干皱萎缩，脆弱不堪。于是，我仔细地写下这次尸检的结果，心态十分平和。这副躯体已经极度缺乏脂肪和水分，这就妨碍了他对于自己身体状况的感知。这位老人的健康状况良好，却死于营养不良，而这也是由于血管壁不断增厚(动脉硬化)，以及肠黏膜血管通道不断阻塞引起的。这个过程会不断持续，直到波及毛细血管，令它们完全堵塞。这就是为什么老年人总比年轻人更怕冷，也是为什么他们的皮肤看起来就像干栗子皮，因为其中的营养物质已经完全流失了。

在这个案例中，过渡是一个悄无声息的缓慢过程。年复一年，老人的动脉逐渐堵塞，皮肤也渐渐皱缩，失去了它原有的光泽。

每个生命都会经历两个重要的阶段：出生和死亡。在这两极之间包

含着以下过渡：

出生——童年

童年——少年

少年——青年

青年——成年

成年——中年

中年——老年

老年——死亡

现在，我们再来看看从“友情”到“谋杀”的过渡：

友情——失望

失望——烦扰

烦扰——恼怒

恼怒——气愤

气愤——攻击

攻击——威胁(造成更大的伤害)

威胁——预谋

预谋——谋杀

按照惯例，从“友情”到“失望”这一过程，也就是从一个小阶段到另一个小阶段之间，也依然存在过渡。

如果你的戏剧是从爱发展到恨，你必须展示出从爱过渡到恨的所有步骤。

如果你试图从“友情”直接跳跃到“气愤”，那么，你肯定得舍弃“失望”与“烦恼”这两个情绪节点。但它们就如同身体里的肝和肺一样，是戏剧发展过程中的两个必要步骤。舍弃任何一个过程都会显得跳跃。

以下是《群鬼》[20]里的一个场景，作者使用了十分娴熟的手法来处理人物的过渡。曼德牧师对安格斯川勃然大怒，后者是一个讨人喜欢却也无可救药的骗子。曼德牧师认为，对付这个欺骗过自己的男人，他必须夺回话语权，才能一劳永逸。

人物的过渡大致如下：

气愤——断绝关系

或

气愤——原谅

了解到曼德牧师的性格，我们知道他会选择原谅。联想大自然的过渡法则，让我们来体会这场小冲突中的过渡是多么自然与顺畅。

安格斯川 (站在门口)对不起……

曼德牧师 嘿嘿!哼……

阿尔文太太 哦，原来是你，安格斯川?

安格斯川 用人都不在，我就大胆自己敲门了。

阿尔文太太 好，没关系。进来。你是不是有事找

我？

安格斯川 （走进来）不是，谢谢您，太太。我想跟曼德牧师说一两句话。

曼德牧师 （在他面前站住）你有什么事？

安格斯川 噢，不是什么别的事。曼德牧师，我们的工程做完了，工钱也算清了……阿尔文太太，我得特别谢谢您。现在什么事都结束了，我想我们这些一向在一块儿规规矩矩做活儿的伙伴们……我想今儿晚上我们是不是应该开一个小小的祷告会。

[真是一个撒谎高手！他想从曼德牧师身上得到一些东西，并且知道只有通过虔诚的行为，例如提出祷告，才能接近他。]

曼德牧师 祷告会？在孤儿院开祷告会？

安格斯川 是的，先生，要是您老人家觉得不合适的话……

[他倒是很愿意取消这个计划，毕竟他只需要让曼德牧师知道他是出于好意。]

曼德牧师 嗯，合适。不过……嗯……

[可怜的曼德牧师！他虽然还在生安格斯川的气，但当他愤怒的对象向他祈求祷告时，他又能怎么办呢？]

安格斯川　每天晚上我自己也总爱做点儿祷告……

阿尔文太太　是吗？

[阿尔文太太清楚他的真实面貌，她知道他在撒谎。]

安格斯川　是，说不上什么，无非做点儿小功德。可惜我是个平常人，没什么德行，上帝可怜我……所以我想趁着曼德牧师老人家在这儿，也许……

曼德牧师　你听我说，安格斯川。我先得问你一句话。你的心情是不是可以开会做祷告？你的良心干净不干净？好受不好受？

[曼德牧师并没有完全被安格斯川那伪善的请求所说服。]

安格斯川　噢，上帝饶恕我这有罪孽的人！曼德牧师，我的良心值不得您提。

曼德牧师　可是咱们必须谈的正是这问题。刚才我问的话你怎么回答我？

安格斯川　我的良心？噢，有时候我的良心很不好受。

曼德牧师　哦，你自己承认了。既然这样，你肯不肯一点儿都不撒谎，把吕嘉纳的实在情形老老实实告诉我？

[安格斯川坚称吕嘉纳是自己的女儿，然而事实上她是已故的阿尔文上尉的私生女。安格斯川在结婚时，收受了自己妻子给的70镑，换以忽视她的这一个小缺点。]

阿尔文太太 (急忙阻拦)曼德先生!

曼德牧师 (叫她别慌)让我来……

安格斯川 您问吕嘉纳的事？哎呀，可把我吓坏了!(瞧着阿尔文太太)她没闹什么乱子吧?

曼德牧师 但愿没有。我要问你，你跟吕嘉纳究竟是什么关系？你算是她的父亲，是不是?

安格斯川 (慌张)嗯……嗯……我跟可怜的乔安娜的事儿，您老人家都知道。

曼德牧师 快说老实话，别再吞吞吐吐的!你老婆辞工回去之前在阿尔文太太面前把实话全说出来了。

安格斯川 什么!她真说了吗?

曼德牧师 你看，现在你不能撒谎了，安格斯川。

安格斯川 那时候她还赌过咒，拿着《圣经》赌过咒……

曼德牧师 她拿着《圣经》赌过咒?

安格斯川 嗯，没有，她只是赌咒，可是很认真。

曼德牧师 这些年你一直把实话瞒着我？瞒着我这么个完全信任你的人？

安格斯川 这我没法子抵赖。

曼德牧师 你凭什么欺骗我，安格斯川？难道我没用话语与行动随时随地尽力在帮助你？你说？

安格斯川 有好几件事要不是您老人家帮忙，我就走投无路了。

曼德牧师 所以你就这么报答我！你害我在教会登记簿上填写假材料，并且这些年你还把应该告诉我并且凭良心应该说的实话瞒着我不说。你的行为绝不能饶恕，安格斯川，从今以后我再也不管你的事了！

安格斯川 （叹口气）是了！恐怕也没办法了。

曼德牧师 你还能给自己的行为辩护吗？

安格斯川 难道您要我把丑事告诉别人，让那苦命的女孩子多出点儿丑吗？您老人家想想，要是您自己干了乔安娜的事儿，过她那种日子……

曼德牧师 我！

[在这之后，曼德牧师将会处于同样羞耻的境地。这场戏直接影响了他将来的行为。]

安格斯川 对不起，我不是说您跟她完全一样。我

的意思是，比方说，要是您老人家干了见不得人的丑事。曼德先生，咱们男人不应该把个苦命的女人责备得太狠。

曼德牧师 我责备的不是她。我责备的是你。

安格斯川 我能不能大胆问您老人家一句话？

曼德牧师 你问吧。

安格斯川 一个人应不应该帮助堕落的人？

曼德牧师 当然应该。

安格斯川 一个人起誓说的话能不能不算数？

曼德牧师 当然不能，那还用说。可是……

安格斯川 乔安娜跟那英国人闹了乱子之后……有人说是美国人，也有人说是俄国人，他们说法不一样……（他没有意识到那就是阿尔文上尉。）她就进城来了。可怜的女人，从前我碰过她一两回钉子，那时候她眼睛里只看得上漂亮男人，我偏偏长着这条倒霉腿。您老人家该记得有一回我闯进一家跳舞厅，看见一群水手正在喝酒瞎胡闹，我上去想劝他们改邪归正……

阿尔文太太 （在窗口咳嗽）嗯哼！

［这个谎言过于明显，甚至连阿尔文太太都发出了不满的声音。］

曼德牧师　我知道，安格斯川，那群畜生把你从楼上推下来了，这件事你从前已经跟我说过。你腿上的毛病就是你的成绩。

[然而曼德牧师愿意接受一切跟宗教目的有关的解释。]

安格斯川　我倒不想居功，牧师先生。我想告诉您的只是，乔安娜来找我的时候，一五一十地跟我说了实话，她一边哭一边咬牙，不满您老人家说，那时候我听了她的话心里真难受。

曼德牧师　真的吗，安格斯川？后来怎么样？

[曼德牧师开始淡忘自己的愤怒，于是，过渡开始发生。]

安格斯川　后来我就跟她说："那美国佬是个到处为家的家伙。你呢，乔安娜，你做了天大的错事，你是个堕落的女人。可是，眼前有我杰克·安格斯川，他很靠得住，两条腿长得结结实实的……"对不起您老人家，我这句话只是打个比方。

曼德牧师　我很明白你的意思，快往下说。

安格斯川　我就这么救了她，跟她结了婚，为的是不让人家知道从前她跟外国人有过事。

曼德牧师　这些事你做得都很对，我只是不赞成你

收下那笔钱……

安格斯川 钱？我？一个钱都没拿！

曼德牧师 (转过去问阿尔文太太)可是……

安格斯川 哦，别忙！我想起来了。乔安娜手里是有几个钱。可是我没要。我说：“呸，我才不稀罕这昧心钱呢，这是造孽得来的。这些臭金子……或是钞票，不管它是什么……应该当面摔还给那个美国人。”可是他漂洋过海，走得没影儿了。

曼德牧师 他真的走了吗，我的好朋友？

[曼德牧师的态度正在发生明显的软化。]

安格斯川 真走了。所以乔安娜和我说好了，把那笔钱留给孩子做教育费。后来那笔钱就是这么花的，我有细账，一个钱都不含糊。

曼德牧师 照你这么说，情形可就大不相同了。

安格斯川 这是实在情形。我敢说我这做爸爸的从来没亏待过吕嘉纳……只要我的力量办得到，可惜我是个拿不定主意的人。

曼德牧师 好，好，我的朋友……

安格斯川 可我还敢说我到底把孩子带大了，我跟苦命的乔安娜和和气气过日子，像《圣经》上说的那样

管着家务事。可是我从来不敢在您老人家面前夸自己，说像我这么个人居然也会做桩好事情。不，我不这么办。要是杰克·安格斯川做过一件好事情，他自己决不提。不过就是好事情不常有。每次我找您老人家，总有好些麻烦事，好些倒霉事跟您谈。因为我刚说过，现在再说一遍，一个人的良心有时候不那么好受。

曼德牧师 把手递过来，杰克·安格斯川。

就这样，过渡完成了。通过过渡，曼德牧师的态度从“气愤”转变为“原谅”。

这两个人物都十分清晰。安格斯川不但是个骗子，并且由于曼德牧师过于天真，他还能对牧师的心理进行分析。在安格斯川离开后，阿尔文太太便对曼德牧师说：“你永远像个长不大的孩子。”

然而，娜拉就是一个长大了的孩子，我们也能在她和海尔茂共处的场景中看到持续的人物成长。但凡作家的手法不够娴熟，就可能会在《玩偶之家》的最后一场戏中使用大量激烈的言辞，把这场戏写成一场跳跃型冲突。在那种情境下，我们虽然可以看到海尔茂的缓慢成长，却看不到娜拉的成长。而如果她没有经过合理过渡，就透露出自己想要离家出走的念头，一定会令我们大吃一惊，无法信服。在日常生活中，这样的思想转变可能就发生在转瞬之间。但易卜生将娜拉的思想过程通过行为可视化，让观众得以观看并理解她的转变。

事实上，在一个人受到羞辱时，他确实很有可能突然动怒。但就算是这样，这个人还是会在潜意识里经历一段心理过渡。他的大脑首先会接受到羞辱的信息，然后要评估自己与那人之间的关系，结果发现那人竟无视二人间的友谊，忘恩负义地对他进行侮辱。这个闪电般的回顾使

得他对这个人的态度产生憎恶，于是他的愤怒爆发了。这样的心理过程也许就发生在一瞬间，那么我们在表面上能看到的暴怒其实也并不是一个跳跃，而是经过思考之后的结果，尽管这个思考过程十分迅速。

既然自然界从不省略任何步骤，那么在舞台上当然也不行。一位优秀的剧作家能够写出人物最细微的心理变化，就像地震仪会记录下千百万里之外最微小的地壳震荡一样。

海尔茂在发现柯洛克斯泰的信件后，爆发出的愤怒情绪令人害怕，娜拉也因此决定离开海尔茂。在真实生活中，她可能会胆战心惊，哑口无言地看着他，也可能在海尔茂咆哮的时候就转身离开。这些都有可能发生，但放在剧本里，就会是一个跳跃型冲突，说明剧本还不够好。作者必须写出引向结尾的所有步骤，不论这个冲突是否真如他所写的那样发生了，抑或只发生在人物脑海里。

你可以围绕某个单一过渡写一出戏，《海鸥》(The Sea Gull)和《樱桃园》(The Cherry Orchard)[21]就是这样的类型，尽管我们通常会将这些所谓“阶段性过渡”归为戏剧中的一些小步骤。当然，如果剧本里包含这样的过渡，那么它的节奏一般都较为缓慢，但也会包含冲突、危机和高潮，只不过规模较小罢了。

例如，在“雄心受挫”和“愤慨”之间必然存在着过渡。但许多作家会从其中一个状态直接跳到另一个状态，仿佛这个转变是生理反射似的。但就算人物的“愤慨”是下意识的反应，也一定是由一系列微小的行动，即过渡，引发的结果。

而我们在本节关注的正是这些极其微小的、发生在瞬间的运动。只要你仔细分析一个人物过渡，就会发现你对这个人物的了解又加深了一步。

在《伪君子》中就有一个很精彩的过渡，它发生在答尔丢夫终于找到机会与奥尔恭的妻子独处的时候。他一直将自己伪装成圣人，但同时，他也对可爱的欧米尔有所企图。让我们来看看他是如何由圣洁的形象过渡到能够表达出自己不道德的爱慕，同时又能保持在人物性格设定范围之内的。

长期以来，他一直爱慕着欧米尔，终于，他得以与她独处，便自然而然地情难自抑起来。他失神地用手指挑弄着欧米尔的裙子，而欧米尔此时已经有所警觉。

欧米尔 答尔丢夫先生！

答尔丢夫 上帝啊，您误解了我。这个布料真是柔软，简直像是所罗门的新娘穿的衣服……

欧米尔 先不管她穿了什么衣服，先生，这跟我们俩毫无关系。

[她断然拒绝，使得答尔丢夫的热情稍稍冷却，他变得更加谨慎。]

欧米尔 比起衣服的花边，我们更应该讨论另一件事。我想问您，您是否提出要娶我的继女？

答尔丢夫 那我就要反问您，您是否反对这桩婚事。

[现在，他的举动十分谨慎，在遭到先前的拒绝之后，他必须更加小心。]

欧米尔 您为什么这么问？您认为我有可能赞同

吗？

答尔丢夫　夫人啊，实际上，我一直对此抱有怀疑。请您允许我向您保证，奥尔恭先生确实向我提出了这件事。不过，太太，您必须相信，我的志向在别处，我追求更加高远的幸福。

欧米尔　(松一口气)啊，是的，当然。因为你所关注的快乐并不存于这世间。

答尔丢夫　夫人，请不要误解我，也许我该说，不要假装误解我，我不是这个意思。

[他说这句话是以为她对自己的意图有所了解。这不算是一种跳跃。他正在顺畅地朝着自己的目标前进，也就是向她表明爱意。]

欧米尔　那么也许您可以告诉我您是什么意思。

答尔丢夫　我的意思是，夫人，我的心可不是石头做的。

欧米尔　这件事有那么值得注意吗？

答尔丢夫　夫人，就算它是用石头做的，不论它多么渴望天堂，也不意味着它就不渴望着尘世间的幸福。

[他正蓄势待发。]

欧米尔　如果真是这样，您就应该尽全力去摒弃这

个念头，答尔丢夫先生。

答尔丢夫 我们该如何抵挡那些不可抗拒的事物呢，夫人？当我们面对造物主创造的完美作品，我们难道能够克制住自己，不去敬奉吗？不可能。而且我们有着很好的理由：不敬奉才是不虔诚的。

[他已经打好了基础，现在可以发起攻击了。]

欧米尔 我知道了，您是个热爱自然的人。

答尔丢夫 我热切地爱着大自然，夫人，它的形状是如此神圣，它的美丽是如此迷人，我所看到的一切都令人眼花缭乱。在这个季节里，我一直在与您的魅力进行搏斗，将它们视为恶魔为了毁灭我而设下的陷阱。然后我又意识到，既然我的激情是纯洁的，我就可以放纵它，既没有罪恶，也没有羞耻，我可以向您奉上一颗一文不值的心。但是夫人，就算如此，我也要把它放在您那美丽的脚边，等待着这个决定。您的这个决定要么能让我幸福得无法言喻，要么会让我彻底绝望。

[他假设自己会遭到拒绝，从而减轻自己胆大妄为的感觉。确实，答尔丢夫这个人很有一套自己的心理学方法。]

欧米尔 答尔丢夫先生，您爆发出来的情感与您严谨的行为准则比起来真是令人惊讶。

答尔丢夫　啊，夫人，什么样的行为准则能够经受住这般美貌的考验呢。啊！何况我又不是约瑟。[22]

[他巧妙地把这事怪罪到她的身上。没有哪个女人在听到自己的美貌不可抗拒之后还会暴怒。]

欧米尔　是的，很明显您不是，但我也不是您暗指的波提乏夫人。

答尔丢夫　但您是，夫人，您就是！您并不是有意这么做的，我相信，但无论如何您都是位迷人的女士。也因为您，我一切的斋戒、我的跪地乞求都全然无效！现在，我被压抑的激情终于爆发了，我恳请您不要对此流露出蔑视之情。作为回报，我会向您奉上不求回报的忠诚，也会谨小慎微，不使您的名誉受到一丝一毫的玷污。您不用担心我会对自己的好运大肆宣扬。

[答尔丢夫主动提出要保守秘密，也暴露了他就是一个心机十足的无赖，但这一行动依然符合他的人物性格。]

欧米尔　答尔丢夫先生，您难道不害怕吗？您难道不怕我向我的丈夫转述这段对话，使他扭转对您的看法吗？

答尔丢夫　夫人，我真是高看了您的审慎程度，我的意思是，您的心地是如此善良，一定不忍心伤害我这

个可怜人，我唯一的罪恶就是控制不住对您的仰慕。

欧米尔 好的，我不知道别的女人在这种处境下会怎么做，但我不会对我的丈夫说一句关于这件……意外的事，答尔丢夫先生。

答尔丢夫 在这个情况下，我是最没资格建议您这样做的，夫人。

欧米尔 但我应该为我的沉默开一个价码。作为回报，您应该收回对我的继女所作的所有承诺，不论我的丈夫如何坚持。

答尔丢夫 啊，夫人，我需要再次向您强调吗，我追求的只有您……

欧米尔 稍等，答尔丢夫先生，您要做的不仅如此，您还需要动用您的一切影响力，确保她能与瓦赖尔结婚。

答尔丢夫 如果我这么做了，我能得到您的回报吗？

欧米尔 您还需要什么，我当然会对今天这事闭口不谈。

[在这个过渡之后，冲突就能自然地爆发了。此时，奥尔恭的儿子达米斯突然出现，他已经偷听到了两人的谈话，为此勃然大怒。]

达米斯　不。这件事不能就这么被掩盖了，不能！

欧米尔　达米斯。

答尔丢夫　我亲爱的年轻人，你误会了我们的清白……

[这个攻击过于突然，使得答尔丢夫十分不满，有那么一瞬间，他风度尽失。]

达米斯　误会！我听到了你们说的每一个词，我的父亲也应该听听。谢天谢地，我终于能够让他睁开双眼，让他看看住在家里的是个怎样卑鄙的叛徒和变态！

答尔丢夫　你错怪我了，亲爱的年轻人，你真的错怪我了。

[看来他又回到了自己的正轨上，躲回了那虔诚的伪装里。]

欧米尔　达米斯，听我说。千万不能传出有关于这件事的流言蜚语，我不希望任何人谈论此事，而且我已经向他保证，只要他未来能够规规矩矩的，我就原谅他，我相信他能做到。我不能收回我的诺言。确实，这件事太过突然，但你也没必要对此大惊小怪，不要对你父亲和任何人大肆谈论它。

达米斯　这也许是你的看法，我可不这么想。我受够了这些古板的人说出来的虚伪话语。这个阴谋家已经

完全控制了父亲，让他反对我的婚事，以及瓦赖尔的婚事，他还想着把这座房子变成一个非法集会的教堂。这可是个千载难逢的机会！

欧米尔 但是达米斯，我向你保证……

达米斯 不，我要按照我说的做，终结这个人的专制。现在，武器在我手里，我会享受摧毁一切的过程。

欧米尔 亲爱的达米斯，如果你能听我一句劝……

达米斯 对不起，我听不进任何一句劝。父亲必须知道这一切。

[奥尔恭从左侧门上台。]

奥尔恭 (边进门边说道)我必须知道什么？

这个过渡中包含着微弱的冲突，它随着剧情的发展，使得气氛逐渐变得紧张，直到达到爆发点，节奏稳健，并不跳跃。第一个情绪高点是在答尔丢夫坦白他的爱意之时，第二个则是在达米斯揭穿他真面目的时候。

奥尔恭上台后，我们将再次见证发生在答尔丢夫身上的过渡。他阴险地认了罪，还利用了奥尔恭的景仰之情，使自己看起来十分具有天主教精神，并再次抬高了自己在奥尔恭心中的地位，还使他与自己的儿子断绝了关系。

冲突不断升级，在两个连续的冲突之间，存在着不间断的过渡，这也使得冲突保持着动态。

多年前，一位朋友的父亲去世了。我们在葬礼结束之后来到朋友家里，发现所有的家庭成员都愁眉不展地坐着。女人们在哭泣，男人们则失魂落魄地看着地面，气氛十分压抑。于是我们决定去散散步。半个小时之后我们回到家，打开房门，发现之前正在哀悼的人们已经变得喧闹起来。他们正开心地大笑着——但又在我们进门时戛然而止，因为他们对此感到惭愧。这之间发生了什么呢？他们是如何从真挚的悲痛转变为放声大笑的呢？

人们总会碰到类似的情形，也会觉得这样的转变十分耐人寻味。以下是《晚宴》的一个场景，编剧是考夫曼[23]和费伯[24]。我们需要观察这个片段中，过渡的全过程。在这个场景里，人物由“恼怒”发展到“暴怒”。这场戏是在剧本第三幕第一场的最后部分。

帕卡德 (在屋里大步走动)你最近的举动很奇怪，我的漂亮宝贝，我真是受够了。

凯蒂 [情绪被打乱，还没生气，但已经开始向气愤过渡。]是吗？那又怎么样？

帕卡德 [没有恶意。他把这个混乱的举动看作是对方的一种状态。]我告诉你会怎么样。这个家里我是老大，是我在养家糊口，所以你应该听我的命令。

凯蒂 [她把这认为是一个挑战，并进行反击。](她抬起手，手里的梳子漫无目的地悬在空中)你以为你在跟谁说话呢？你在蒙塔纳州的第一任妻子？

帕卡德 [他认为她越界了，他并不喜欢这个行为。]别把她扯进来！

凯蒂 [她感受到了剑拔弩张的气氛。这正是他的软肋，这件往事使她更加愤怒，也耗尽了她的耐心。]那个脸色苍白胸脯平平的可怜东西，她从来没有胆量这么跟你说话吧！

帕卡德 [他希望可以停止冲突，令他转向愤怒的契机依然很渺茫，需要更大的煽动力。]我说了，闭嘴！

凯蒂 [不断地点燃他的怒火。]给你洗脏兮兮的工作服，在你脏乱的地下小屋里做着你的奴隶！难怪她这么早就死了呢！

帕卡德 [变得暴怒——这是一个跳跃。]上帝诅咒你！

凯蒂 (挥着梳子)好吧，我这么说你没法理解！我要说的是，你可别想踩在我的脸上胡作非为，你这个啰啰唆唆的家伙！(扭头看向别处，把她的梳子扔在梳妆台上的瓶瓶罐罐之中)

帕卡德 你这个便宜货！我早有打算把你扔回当初找到你的地方，霍屯督人俱乐部的行李寄存处，或者随便什么脏兮兮的地方。

凯蒂 噢，不，你不会的！[冲突的升级十分迅速，过渡很快就结束了。]

帕卡德 然后，你就可以回到帕塞伊克的铁轨旁

边，跟你那臭气熏天的亲人们幸福地生活在一起。我还记得你那酒鬼父亲和惯犯哥哥，你总要我去捞他们。下次你哥一定会入狱的，我要亲眼看他走进大牢里去。

凯蒂 你会比他更早入狱，你这个大骗子！

帕卡德 还有你听着，如果你那个哭哭啼啼只会要钱的母亲胆敢再一次踏进我的办公室，我一定会下令把她扔出去，扔下那六十级的台阶，上帝保佑我！(当帕卡德的发言接近尾声时，蒂娜进来了。她的手中拿着凯蒂的晚宴包，包上装饰着珠宝和五金配件，里面装着凯蒂的粉饼、唇膏、烟盒等等。她发现自己走到了风暴中心，脚步略有迟疑。此时帕卡德正好说完了最后一句话，撞见蒂娜走了进来，便夺下她手中的包，将它砸在地上，把蒂娜猛地推出了房间)

凯蒂 [过渡已经完成，这是她第一次真正生气。从现在起，她的行动必须更为迅速，她过渡到了一个更紧张的状态。]你把它捡起来！(作为回应，帕卡德又将包重重地踢到了房间的一角，就在凯蒂旁边)还有这对手镯？(她摘下一条三英寸长的珠宝手链，扔在地上，猛地把它踢到房间的另一边)这显示了你对女人毫无了解！你认为只要送我一个手镯就……你为什么要把它送给我！因为你刚完成了一笔肮脏的交易，你希望我四处炫耀这些东西，来显示你是一个多么有头有脸的大人物！

你送我手镯才不是为了讨我开心，全都是为了你自己！[她不知道自己在盛怒之下会做出什么事，但她的攻击确实不在点子上。]

帕卡德 噢，确实是这样的，是吗？那这所房子又怎么说？你的这些衣服、裘皮大衣，还有那些汽车又怎么说！你可以去任何想去的地方，有着花不完的钱！世界上没有任何一位妻子能比你更轻而易举地得到这些了！我把你从贫民窟里解救出来，这就是我得到的感谢？

凯蒂 [她就像一条训练有素的猎犬，终于找到了方向。现在，她知道要做什么了。]我应该感谢你什么？你像装扮一匹骏马一样把我打扮起来，却只让我一个人待着，每天都是这样！你从不带我去任何地方！你总是在玩牌，或者跟你的男性好友一起吃晚饭，至少你自己是这么说的。[她又转向攻击一个新的目标，你看。]

帕卡德 说得真不错。[依然毫不担心冲突的发生，他甚至还在等着她来安抚他。]

凯蒂 你总是行色匆匆，一直在吹嘘你曾经是个如何了不起的大人物，或者即将成为一个大人物。你从没想过我，也没为我做过什么女人都喜欢的小事。你从没送过我一束花！当我想要戴花时必须自己出门去买！(她指了指门边，蒂娜最近才在那儿摆上一盆兰花)哪会有女人喜欢自己买花！你从没有坐下来跟我谈谈心，问问

我最近在做什么，或者过得怎么样，你什么都没问过我！

帕卡德 那么，你去给自己找点事做吧，我又不会阻止你。

凯蒂 你当然不会啦！你还以为我成天坐在家里只会盯着手镯看呢！哼！画着愚蠢的兔子的手镯！你认为在你干那些不正当的勾当时我都在干什么？等着爸爸回家吗？［现在，冲突发展到了危机阶段。］

帕卡德 你在暗示什么，你这个……

凯蒂 你认为我只认识你一个男人吗？你这个吵吵嚷嚷的家伙。你不是！知道了吧！有些人光是跟我说说话，就能让我意识到你是个多么自命不凡的家伙。［过渡再次完成，现在达到高潮。］

帕卡德 ［上升的语调，他在反击。］你为什么……为什么……

凯蒂 ［推波助澜。她也想看到他暴怒的样子，他们正在走向一个新的过渡，在更高的基点上引起新的冲突。］你不喜欢这样对吗？内阁成员先生！

帕卡德 ［仍然有点恍惚。他刚刚受到冲击，还没意识到后果，这一过渡还未完成。］你是说，你一直背着我去见另一个男人？

凯蒂 [她现在完全进入了战斗状态，也就意味着她会把冲突推进到底。]是的！你想怎么办？你这个废话篓子！

帕卡德 （暴怒，深吸一口气）他是谁？

凯蒂 （恶意地哼了一声）你永远也别想知道。

帕卡德 （抓住她的手腕。凯蒂尖叫起来）告诉我他是谁！

凯蒂 我不。

帕卡德 告诉我，不然我就把你全身的骨头打断！

凯蒂 我不！我死都不会说！

帕卡德 我会知道的，我会……（放下她的手腕）蒂娜！蒂娜！

凯蒂 她不知道。（有那么一瞬间，这两人安静地站着，等待着蒂娜的到来。蒂娜缓缓走进门，往房间里走了一两步。蒂娜的脸上并没有显露出惊讶的无辜表情，很明显她在偷听。她上前一步，站在了两个沉默的人中间）

帕卡德 都有谁来过家里？

蒂娜 什么？[接下来，过渡进行得很流畅。]

凯蒂 你不知道，对吧，蒂娜？

帕卡德 闭嘴，你这个婊子！(转向蒂娜) 你知道的，你要把事情统统告诉我。有哪个男人来过家里？

蒂娜 (发狂似的甩头) 我什么人也没看见。

帕卡德 (抓着她的肩膀，小幅度摇晃着她) 你看见过的，来，告诉我，谁来过这里？上周，我在华盛顿的时候有谁来过？

蒂娜 没有人，没有人，只有医生来过。

帕卡德 不，不，我不是问这个。有哪个男人背着我来过这里？

蒂娜 我一个人影都没看到。

凯蒂 [她这么做真是一箭双雕。他很生气，但也没有怀疑到医生的头上，而凯蒂爱的正是医生。]哈！我跟你说了什么！

帕卡德 (他看着她，仿佛要从她的脸上看出答案来。过了一会儿，他觉得毫无希望，便把她推向门边) 滚出去。(凯蒂站着，等待着他采取行动。帕卡德左右踱步，又突然转弯) 我会跟你离婚，是的，我要跟你离婚。你一个子儿都拿不到，这是对你所作所为的惩罚。

凯蒂 你什么都无法证明。你必须先证明我的不忠才能离婚。

帕卡德 我会证明的。我会请私家侦探来找到证

据。他们会跟踪那个男人，我希望我能抓住他，只要抓住一次就好。我要掐住他的脖子，我会这么做的，我会杀了他，再把你扔出去，就像扔一只野猫那样。

凯蒂　是吗？你会把我赶出去？好吧，在你把我赶出去之前，最好先考虑考虑。因为我不需要请侦探就能掌握你的把柄。

帕卡德　你可没有我的什么把柄。

凯蒂　没有？你想去华盛顿，对吧？你想当一个大人物，给总统出谋划策。你想要从政？（她的语调开始变得狂野）好啊，我了解政治，我也了解你一直在吹嘘的那些下流勾当。天知道我有多么无聊啊……那个汤普森的业务，那个老骗子克拉克，还有现在这个乔丹的事。你直接剥了他的头皮！当我把这些都抖出去，一定会引起轩然大波。政治嘛！你进不了政坛的。你哪儿都去不了，你甚至连阿斯特家的洗手间都进不去。

帕卡德　你这个阴险的人，你这个恶毒的响尾蛇。我跟你彻底玩完了。我要去和费恩克里夫勋爵夫妇吃晚餐，但今晚之后我们就算完了。如果不是与费恩克里夫的会面比你更重要，我才不会跟你一块儿去呢。我今晚就搬出去，懂了吗？明天我会派人来取我的衣服，你可以留在这里收你的灵魂伴侣送的花。我们两清了。（帕卡德愤怒地走进自己的房间，摔上了门）

［过渡完成。］

这场戏从“恼怒”开始，以“暴怒”收尾。在这两个状态之间，有许多步骤将人物一步步从一个状态引向至另一个状态。

几乎全世界的平庸作家都会犯同一个错误，就是尽管他们忽略了过渡，却依然相信自己所描写的内容能够反映真实生活。确实，有些过渡持续的时间可能很短暂，并且仅存在于人物的脑海里，甚至快得连他们自己都无法察觉，但过渡依然是存在的，作者应该将它们展现出来。在一些情节剧中，以及脸谱化的人物身上并没有过渡，然而过渡才是能够保证戏剧足够真实的命脉。

尤金·奥尼尔发明了许多戏剧手法，用来将人物更好地呈现给观众。然而，他的任何一个方法都不及易卜生等伟大作家使用的简单过渡那么有效。

在契诃夫出色的独幕剧《蠢货》(The Bear)中，有一个极好的明显过渡。那位女士波波娃在羞辱了斯米尔诺夫之后，同意用武力解决他们二人之间的问题。

斯米尔诺夫 现在，是时候抛弃那些理论，说什么只有男人才应当为他们的侮辱行为付出代价了！见鬼，如果你想要平等那就来吧！我们通过决斗来解决吧！

波波娃 用手枪决斗？可以！

斯米尔诺夫 现在就来！

波波娃 现在就来！我丈夫就有这样的手枪，我去拿过来。(她刚起身，又折了回来)如果可以朝你的蠢脑门

上来一枪可得多开心啊！见鬼去吧你。（波波娃下场）

斯米尔诺夫 我要把她当小鸡似的一枪打死！我又不是小孩子，也不是软心肠的小狗。对我来说，根本就不存在什么弱女子！[态度开始软化。]

路卡 （仆人）我的亲爹呀！……（跪下）你发一发慈悲，可怜我这个老头子，离开这儿吧！你本来就把她吓得要死了，现在居然打算开枪决斗！

斯米尔诺夫 （不听他的）如果她开枪决斗，那才是真正的平等，才是妇女解放！这才算得男女平权！不过这个女人真了不起！[明显的过渡开始了。]（学她的腔调）“见鬼去吧你……朝你的蠢脑门上来一枪……”嗯？她的脸都红了，两颊放着光……她居然接受了这场决斗！老实说，这样的女人我生平还是头一次见到哩。

路卡 我的爷，你走吧！我永生永世都会为您祷告的！

斯米尔诺夫 这才算得上是女人！这样的女人才合我的口味！这才是真正的女人！不是苦着一张脸的草包，而是火焰、炸药、爆竹呀！我简直舍不得把她打死！

路卡 （哭）我的爷……亲爹啊………你走吧！

斯米尔诺夫 我确实喜欢她！确实！虽然脸上坑坑洼

洼的，可我还是喜欢她！我甚至愿意免去她的债务……我的肝火也过去了……真是个出色的女人！

在结尾，过渡已经过于明显了。但这样它就显得不够微妙，而在《玩偶之家》里，正是这种微妙使得过渡成了剧中不可或缺的一部分。

没有过渡就不会有人物的发展和成长。杰克逊[25]在他的著作《辩证法》(Dialectics)中写道：

从本质上考虑，宇宙中没有两个连续的时刻是相同的，这不言自明。

从我们的角度对这句话进行理解，即：在一出戏中没有两个连续的时刻是相同的，这不言自明。

一个人物从一个状态过渡到另一个反面状态，例如从虔诚转变为无神论者，或者相反，都需要不停地运动，才能在舞台上的这短短两个小时之中完成如此巨大的转变。

我们人体的每一个组织、每一块肌肉和每一根骨头，每过七年都会全部更新一次。我们对于生活的态度和看法、我们的希望和梦想也在不断地变化。这样的转变实在难以察觉，以至于我们通常无法意识到我们的身体和思想，时时刻刻都处于变化之中。这就是过渡：在两个连续的时刻下，我们都是不同的。而过渡正是那个使得戏剧在没有停顿、跳跃和间隙的情况下不断向前发展的元素。过渡将那些看起来毫无关联的元素联系在一起，例如冬天和夏天，爱和恨。

一、二、三、四、五、六、七、八、九、十。这是一个完美的升级型冲突。而跳跃型冲突则难以预测：一、二……五、六……九、十。

在生活中，不存在跳跃型的冲突。“直接跳到结论”这句话表示的是思想进程里的加速过程，而不是一个停顿。

以下是《码头工人》(Stevedore)的开场，由彼得斯(Peters)和斯科拉(Sklar)著。这是一个简短的场景，但其中包含了跳跃，请你试着找到它。

弗洛里 天哪，比尔，发生了什么？为什么我们总是在不停争吵？我们曾经不是这样的。(她把手放进他的臂弯)

比尔 (把她的手甩下来)啊，快停下，停下！

弗洛里 你这个畜生！(她开始抽泣)

比尔 你们这些结了婚的婊子都一样，从不知道适可而止。

弗洛里 (她扇了他一巴掌)你竟敢这样对我说话。

比尔 好，好。正合我意。我们现在玩完了，你可记好了，我再也不想见到你，别再来我的办公室了。回去找你那傻瓜丈夫吧，试着再去爱上他，他肯定需要你的爱。(他转身离开)

弗洛里 你给我等一下，比尔·拉金。

比尔 噢，闭嘴吧你。还有，别再用你的号码给我打电话说些什么重要的事情了。

弗洛里 我现在就有重要的事情要告诉你。我给海

伦写了信，如果你想知道的话。不仅如此，我还要教训教训你，你给我等着瞧吧。我要去找海伦，告诉她，她的未婚夫是怎样的一头蠢猪。你可别想在那样对待我之后还能一走了之。也许这一招对你的其他女人来说很管用，但我可不是好惹的，亲爱的。我们俩之间还没完，没完。你想都别想。

比尔 你这个天杀的……(这个男人气愤地掐住了她的喉咙，她猛击他的脸，尖声叫喊。现在，他暴怒了，无法自控地狠狠地殴打了她。她更加大声地尖叫，落在了地上。门猛地被推开，有声音传来，比尔逃跑了)

芙罗狄 (在台下)弗洛里，是你吗？弗洛里!你在哪儿？

现在，回到比尔说“噢，闭嘴吧你!”的时候，再看看弗洛里的发言。她声称自己给比尔喜欢的姑娘写了一封信。于是，我们期待着他会被激怒。然而紧接着她又说了一段很长的话，但他始终无动于衷。在这段话中，冲突是静止的，唯一重要的台词就是最开始的这句话，但它没有激起任何回应。而真正激怒他的事又是那么微不足道，于是整个冲突显得十分跳跃。

很多作者已经意识到过渡是必要的，但由于他们不了解过渡的使用方法，就会不慎颠倒过渡和冲突的编排顺序。因此，他们首先会写一个静止型冲突，紧随其后再写一个跳跃型冲突，这也意味着作者的人物塑造有问题。从他的警告性话语“噢，闭嘴吧你!”开始，到弗洛里发言结束，观众完全看不到比尔的心路历程。如果弗洛里能直接以这句话开

始："你可别想在那样对待我之后还能一走了之。"那么比尔就会有了反击的机会。然后，她就可以继续说道："也许这一招对你的其他女人来说很管用，但我可不是好惹的，亲爱的。"这样，比尔的不耐烦情绪以及高涨的怒火就会促使她说出"我要去找海伦，告诉她，她的未婚夫是什么样的一头蠢猪。"这就又给了比尔机会，他威胁她如果去找海伦，就会挨揍。而这样的攻击就能使得弗洛里顺理成章地说出"我给海伦写了信，如果你想知道的话"。这样，观众就能够充分理解比尔在暴怒之下殴打弗洛里的举动了。

如此，我们就见证了从"恼怒"到"暴怒"的过渡。然而在现有的剧本中，女主角最激烈的台词之后还跟着一串长篇大论。比尔不得不站在那里，怒视着她，这是静止型冲突。随后，在一长串苍白的无关紧要的台词之后，他突然掐住了她的脖子，这就是跳跃型冲突。

现在，我们来读一读马尔兹写的《黑矿井》里的一场戏，试图再去寻找一个跳跃型冲突，也就是缺少过渡的冲突。这里的瑕疵比我们刚刚讨论的场景更为严重，因为这个场景本该为人物后续的行为打下基础。

普莱斯考特（他希望乔成为一名密探）反正，我只知道如果你想要多吃点儿肉，就得跟厨师搞好关系。是的先生！当然，也许你不在乎。但我跟你说，我的娘们儿可不能挨饿，我的孩子们也绝不会去矿井里工作，绝不。仔细想想吧，孩子。（他站起身）我猜这段时间对你来说挺困难的吧，约拉。我走了……（他耸了耸肩，走出了门）小孩出生后告诉我一声吧。万一你改变了心意，孩子，尽快告诉我，我认为这个职位在明天之前应该都是空缺的。（他走出了门，一片寂静）

约拉　乔……（乔没有回答。她站起身，走向他，把手搭在他的手臂上）乔……我不在乎。别难过，我也不需要医生。我不害怕。（她哭了起来）我不害怕，乔……（她抽泣着，身体轻轻颤抖）

乔　（试图控制自己）别哭，约拉！别哭！我不希望你哭……

约拉　（压抑着自己的眼泪）我不哭，乔，我不哭。（她坐着，双手握拳。她全身都在颤抖，乔在房间里来回踱步，一会儿看看她，一会儿继续来回踱步）

乔　（突然转身喊道）为什么你希望我成为一名密探？

约拉　不，我没有，我没有。

乔　你以为我不想要工作、不想要食物、不想要请医生吗？你以为我舍得你在生孩子时死去？

约拉　不，乔，不是的……

乔　上帝啊！我该怎么办！（一阵沉默。他走动了几步，又坐下了。他紧握的拳头一次次越发沉重地砸在桌子上，终于，他用尽全身的力气把手放了下来，然后，又是沉默）男人一定要成为男人，男人一定要活得像个人。男人要有食物，要有女人，要有房子……（他跳起来）男人不能像动物一样住在洞穴里……

玛丽 （从另外一个房间里打开门，睡眼惺忪）发生什么事了？我听见有人大喊大叫。

乔 （控制着自己）不是在喊叫，玛丽。出去吧，我们在谈话。

玛丽 快去睡觉吧。

乔 我们这就睡。

玛丽 别担心，一切都会好的。（她犹豫着）我为你们祈祷。（她出去了，又是一片沉默）

乔 （小声地笑了）她为我们祈祷。（停顿）真有领导的派头啊，约拉。人总得自救，对吧？约拉，总不能让托尼住在锅炉里呀，也不能住在山里。（耳语道）也许我也没法让你生下孩子，你总是穿着披肩，约拉。（他走向她）你想要把你的肚子藏起来？你觉得很羞耻吧？为这个孩子感到羞耻？不要觉得羞耻，我很喜欢小孩子。你觉得他现在醒着吗？（他把耳朵贴在她的肚子上）不，他睡着了。他肯定很早就睡了，每当听到口哨声，他就睡了。（他轻声笑了，然后伸出两只手，抚摸她的脸）你喜欢我吗，约拉？

约拉 乔，你能不能骗骗那位普莱斯考特先生？你能不能接受那份工作，然后什么事情也不泄露给他？（她停了下来，乔的双手离开了她的脸颊）

乔（缓慢地、安静地，就像在说一件他们都知道的事情那样）好啊，当然，当然，约拉。我可以骗骗他。我接受那份工作，说一些不会伤害任何人的话。当然。

约拉（激动地）没有人会知道的，我们不需要告诉他们。这只是暂时的，我们不需要告诉托尼。

乔（同样缓慢地说）当然！当然，我就骗骗他，接下那份工作。去找到那名医生，赚点钱。过一阵子就跟他们说再见。（停顿。他把头靠在她的胸前。然后，好像在劝她似的，干脆地对她说道）男人就得活得像个男人，约拉。（他抬起头，带着越发强烈的痛苦和决心）男人不能像动物一样住在洞穴里。

落幕

现在，回到乔发言的末尾，当他问到“你喜欢我吗，约拉？”时，她的回答是建议他欺骗普莱斯考特先生。也许她一直都在考虑这件事，但观众并没有意识到这一点。当普莱斯考特先生离开时，她告诉乔，她并不指望着他作出什么牺牲，然而就在两页之后，她又推翻了自己的决定。当然，这个反转合情合理，但观众们需要知道其中的改变是如何发生的。

而乔的发展则更为跳跃，因为他马上同意了她的建议，这个决定快得令人猝不及防。乔难道不知道这个决定会导致什么后果吗？他难道没有意识到如此一来，他很有可能会遭到抛弃，甚至丧命？又或者，他觉得自己比同事及朋友们都更加精明？不知道。我们对他的真实想法一无所知，无迹可寻。

如果我们可以了解到乔的想法，就可以在他想到上司，想到夜巡人、黑名单以及来自社会的排斥时感同身受，那么他的失败对于观众来说就会更有共鸣，更具悲剧性。

这个缺少过渡的跳跃型冲突奠定了这出戏的质量。乔永远无法成为一个三维信息完备的人物，因为作者从未给过他抗争的机会。这出戏里，乔的命运是由作者决定的，乔没有机会选择自己的人生道路。

如果乔能够自己作出决定，一定会在经历过更多的苦思冥想，与约拉花上更久的时间挣扎之后才能作出决定，也只有如此才能引发升级型冲突。

想想娜拉吧。从她感到绝望到决定离家的过渡持续时间很短，但也是有逻辑的。马尔兹确实尝试使用了那么一两次过渡，但他的手法较为笨拙。当乔说道“人总得自救”的时候，我们会以为他想要接受密探这份工作。但在几句话之后，他又说如果约拉不拿披肩遮住自己的肚子，他也不会感到羞耻。这么一来，约拉和观众都知道他不会接受这份工作，否则，她又为什么要回过头再次劝他接受工作、愚弄上司呢？

在正反两极之间的不断跳跃使得乔的发展速度变得滞缓，也导致剧本传达出来的信息十分混乱。毫无疑问，乔是一个意志薄弱的人物，他从来不知道自己想要什么。倘若作者声称这正是他成为密探的动因，我们就要请他参考“人物的意志力”这一部分内容了。

问与答

问：你已经教过我，对一部戏来说最重要的就是要往前推进。但我们能够看清行进中车轮的每一次滚动吗？不能，因为那对我们来说不重要，只要车辆在往前开就够了。我们知道车轮在旋转，是因为我们看到车在往前运动。

答：一辆车也可以跳跃、停下、跳跃、停下，永无止境。它确实是在运动，没错，但这样的运动会在半个小时之内把你震晕。驾车时的换挡也可以算作戏剧里的过渡，只不过这是在两种速度之间的过渡。就好像那辆停停走走的车会从生理上把你晃晕一样，一系列跳跃型冲突也会从情感上使你感到混沌。你的问题很有趣：我们是否需要观察到人物转变中的每一个行动？答案是否定的，不需要。如果你描述了一个过渡行为，我们认为你只需要在描述中展现出这个人物脑海中的思考就足够了。当然，这取决于剧作家的能力，取决于他如何将自己的素材进行浓缩，来展现过渡这个过程。

10 危机、高潮和结果

在女性分娩时，这个过程中包含着性命攸关的危机，以及出生这件事本身，也就是高潮，与不论生产顺利与否的结果，也就是这起事件的结果。

在《罗密欧与朱丽叶》中，罗密欧用面具伪装自己，来到了世仇凯普莱特家中，只为看一眼他的爱人罗瑟琳。但到了那里，他看到了另外一个美丽又迷人的年轻女孩并疯狂地爱上了她(这就是危机)。此后，他又惊讶地发现，朱丽叶竟然是凯普莱特的女儿(高潮)，也就是与他们家势不两立的敌人。而这时，凯普莱特夫人的侄子提伯尔特发现了罗密欧，并试图抓住他(结果)。

同时，朱丽叶也了解到了罗密欧的身份，向着明月星辰吐露了自己的痛苦。另一边，罗密欧受到自己对朱丽叶无可比拟的爱意驱使，回到了凯普莱特家，听到了朱丽叶的这番话(危机)。随后，他们决定结婚(高潮)。第二天，在罗密欧的朋友劳伦斯神父的小屋里，他们举行了婚礼仪式(结果)。

在每一个行动中，危机、高潮和结果，都无时无刻紧密地相连着，就像白天紧紧跟随着黑夜降临一般。让我们在另一部戏里对此进行更细致的观察。

《玩偶之家》中柯洛克斯泰对娜拉发出威胁就是一个危机：

柯洛克斯泰 不过我得告诉你一句话，要是有人二次把我推到沟里去，我要拉你作伴儿。

柯洛克斯泰的意思是，如果娜拉不能说服海尔茂保留他的职位，就要揭露娜拉伪造签名的事情。

这个威胁，不论结果如何，都会成为娜拉人生中的转折点，也就是一个危机。如果她能够影响海尔茂，把柯洛克斯泰在银行中的职位保留下来，这将会是此前发生过的所有事件积累而成的结果，也就是高潮。但如果海尔茂拒绝为他保留职位，这也依然会成为一个高潮。

海尔茂 我告诉你，要我跟他在一块儿工作简直做不到。跟这种人待在一块儿真是不舒服。

海尔茂吐出这句话后，这场戏的气氛也随之达到了最高点：高潮。在这件事上，海尔茂很坚决。于是，柯洛克斯泰就要揭露娜拉伪造签名的事，而且海尔茂也说过，能干出伪造签名这种事的人绝对不适合做母亲。那么对于娜拉来说，她担心这件丑闻被曝光后，她可能会失去深爱的海尔茂与孩子们。那么，这件事的结果就是：娜拉感到恐慌。

在下一个场景中，她再次尝试说服海尔茂，但他依然意志坚定。她指责他思想狭隘，他为此感到伤心。此时，危机就出现了，海尔茂似乎下定了决心。

海尔茂 咱们索性把这件事一刀两断。

他叫来佣人，交给她一封信，让她马上寄出，她便出去了。

娜拉 (提心吊胆)托伐，那是什么信？

海尔茂 是辞退柯洛克斯泰的信。

娜拉 托伐，赶紧把信收回来！现在还来得及。噢，

托伐，为了我，为了你自己，为了孩子们，赶紧把信收回来！听见没有，托伐？赶快！你不知道那封信会给咱们惹出什么大祸来。

海尔茂 来不及了。

此时，这场戏就达到了高潮，而结果就是娜拉只能听任海尔茂行事。这场危机和高潮比前面那一场更加紧急与迫切。在那之前，海尔茂只是发出威胁，现在，他把威胁落实了下去，柯洛克斯泰被解雇了。

接下来的场景中，危机、高潮和结果又发展到了一个新高度。阅读时也请注意前后两个危机之间的完美过渡。

这一场景中，柯洛克斯泰偷偷穿过厨房，这时他已经收到了辞呈。海尔茂在另一个房间里，娜拉此时十分害怕，她发现这个男人就在家里。她插上门闩，请柯洛克斯泰说话声音小一点。

柯洛克斯泰 好吧。其实跟我没关系。

娜拉 你来干什么？

柯洛克斯泰 报告一个小消息。

娜拉 快说。什么消息？

柯洛克斯泰 你知道你丈夫已经把我辞掉了。

娜拉 柯洛克斯泰先生，我实在没法子阻止他。我用尽了力量帮助你，可是没有用。

柯洛克斯泰 你丈夫把你这么不放在心上？他明知道你在我手心里，还敢……

娜拉　我怎么能把实话告诉他？

柯洛克斯泰　老实说，我也没想过你会告诉他。我的朋友托伐·海尔茂不像那么有胆量……

娜拉　柯洛克斯泰先生，请你对我丈夫客气点。

柯洛克斯泰　当然尽量地客气。不过我看你这么着急想把事情瞒起来，大概因为今天你对于自己做的事比昨天多明白了一点儿。

娜拉　我心里比你说的还明白。

柯洛克斯泰　是啊，像我这么个坏律师。

娜拉　你究竟来干什么？

柯洛克斯泰　没什么，海尔茂太太，只是来问候问候你。我替你想了一整天。我虽然是个放债鬼，虽然是个下流记者，总之一句话，像我这么个人到底也还有一点儿人家常说的同情心。

娜拉　有就拿出来。替我的孩子想一想。

柯洛克斯泰　你和你丈夫替我的孩子想过吗？不过这种话不必再提了。我今天来只想告诉你，不要把这事看得太认真。我目前不会控告你。

娜拉　当然不会。我知道你不会。

柯洛克斯泰　这件事还可以和平解决，用不着告诉

人。只有咱们三个人知道。

娜拉 千万别让我丈夫知道。

柯洛克斯泰 那怎么做得到？剩下的债务你能还清吗？

娜拉 一时还不清。

柯洛克斯泰 这几天里头你有法子凑出那笔钱来吗？

娜拉 法子倒有，可是那种法子我不愿意用。

柯洛克斯泰 即使你有法子，现在也不中用了。不论你给我多少钱，我也不会把借据交还给你。

娜拉 你留着做什么用？

柯洛克斯泰 我只想留着它，抓在我手里。不许外人知道这件事。万一你把心一横，想做点儿傻事情……

娜拉 那又怎么样？

柯洛克斯泰 万一你想丢下丈夫和儿女……

娜拉 那又怎么样？

柯洛克斯泰 再不然万一你想做点儿……比这更糟的事情……

娜拉 你怎么知道我想做什么？

柯洛克斯泰 万一你有那种傻念头，赶紧把它收起

来。

娜拉　你怎么知道我心里想什么？

柯洛克斯泰　咱们这种人第一步差不多都是这么想。当初我也那么想过，只是没胆量做出来。

娜拉　（声音低哑）我也没胆量。

柯洛克斯泰　（放心）我没有。你也没有吗？

娜拉　我没有，我没有。

柯洛克斯泰　再说，有又能怎样。最多家里闹一场，事情过去就完了。我身上带着一封给你丈夫的信。[危机开始了。]

娜拉　信里把这事完全告诉他了？

柯洛克斯泰　信里把情节尽量说得轻。

娜拉　别让他看那封信。快把信撕了。我好歹给你去弄钱。

柯洛克斯泰　对不起，海尔茂太太，我记得我说过……

娜拉　噢，我不是说我欠你的那笔债。我要你告诉我，你想问我丈夫要多少钱，我去想法子凑出来。

柯洛克斯泰　我一个钱都不想跟你丈夫要。

娜拉　那么你想要什么？

柯洛克斯泰　告诉你吧。我想恢复我的社会地位。我想往上爬，你丈夫一定得给我帮忙。在过去的一年半里我一件坏事都没干。虽然日子苦得很，可是我耐着性子咬着牙一步步往上爬。现在我又被人一脚踢下来了，要是人家可怜我，只把原来的位置还给我，我决不罢休。我告诉你，我想往上爬。我一定要回到银行里去，位置要比从前高。你丈夫必须给我特别添个新位置……

娜拉　他绝不会答应。

柯洛克斯泰　他会答应。我知道他的脾气，他不敢不答应。等我做了你丈夫的同事，瞧着吧，用不了一年工夫，我就是经理一个形影不离的好帮手。那时候合资股份银行真正的经理是尼尔·柯洛克斯泰，不是托伐·海尔茂。

[这就是危机。现在，它们正朝着高潮发展。]

娜拉　不会有这种事。

柯洛克斯泰　你是不是会……

娜拉　现在我有胆量了。

柯洛克斯泰　噢，你别打算吓唬我！像你这么个娇生惯养的女人……

娜拉　你瞧着吧！你瞧着吧！

柯洛克斯泰　是不是躺在冰底下？钻在冰凉漆黑的

深水里？明年春天开冻的时候漂到水面上，头发也没有了，丑得叫人不认识……

娜拉 你别打算吓唬我。

柯洛克斯泰 你也吓唬不了我。海尔茂太太，没人会干这种傻事情。再说，干了又有什么用？到那时候你丈夫还是在我手心里。

娜拉 以后还是在你手心里？将来我不在的时候？

柯洛克斯泰 你忘了，你的名誉也在我手心里。(娜拉站着不作声，两眼瞧着他)现在我已经通知你了。别干傻事情。海尔茂一接到我的信，我想他就会答复我。你要记着，逼着我重新走上邪路的正是你丈夫。这件事我决不饶他。海尔茂太太，再见吧。(他从门厅里出去)

娜拉 (赶紧跑到门口，把门拉开一点，仔细听)他走了。他没把信扔在信箱里。噢，这是不会有的事！(把门慢慢拉开)怎么啦！他站着不走，他不下楼！难道他改变了主意？难道他……(听见一封信扔到了信箱里。柯洛克斯泰下楼的脚步渐渐地远了。娜拉低低叫了一声苦，跑到小桌子旁边，半晌不作声)[高潮。]

娜拉 信扔在信箱里了！(蹑手蹑脚地走到门厅门口)信在里头了！托伐，托伐，现在咱们完了！[结果。听天由命吧——但鉴于这件事关乎重大，她仍然无法真正听

天由命，她还会再次尝试。]

高潮的出现正是在柯洛克斯泰把信投入信箱的那一刻。

死亡是一种高潮，而在死亡之前，还拥有一丝希望的阶段则是危机，不论这个希望多么渺茫。在这两个阶段中间，就是过渡。这个病人的病情恶化或者好转都可以填补这个空隙。

如果你希望描述一个人是如何由于粗心大意，在自己的床上把自己烧死的，那么首先你要展示他抽烟的行为，然后入睡，接着烟头点燃了窗帘。此刻，你的故事还只是处于危机阶段。为什么？因为有可能这个粗心的男人在这时醒来并把火扑灭，也有可能有人闻到了布料燃烧的味道而出手相救。但若这两种情况都没有发生，他就会被烧死。这个案例只是一瞬间的事，当然，危机可以持续更久一些。

危机的定义：事件的一个阶段，在这个阶段中，即将会有一个决定性的改变发生，将事件朝着某个方向推进。

让我们检验一下是什么造成了危机和高潮。我们还是拿《玩偶之家》举例，现在，读者们已经对这部戏熟稔于心了。实际上，这部戏的高潮在前提中就已有所体现：婚姻中两性的不平等会孕育不幸。也就是说，在剧本的最开始，作者就已经知道了结局，那么他就可以有意识地选择那些可以印证前提的人物。我们在本章已经讨论过“情节”，即“构建情节的人物”这一章节。我们已经知道，娜拉为了挽救海尔茂的生命伪造了父亲的签名，从柯洛克斯泰那里借了点钱。如果柯洛克斯泰只是个普通的放债人，这出戏就无法达到预期的效果。所以剧本选择了柯洛克斯泰这样的人物：柯洛克斯泰是一个失意的人，他和娜拉一样，也伪造过签名来拯救自己的家庭。然而不知为何，这件事情没有被掩盖下来，他为此被打上了烙印，在人们心中失去了诚信，但为了家庭，他也在竭尽全力地恢复自己的名声。他努力工作，试图挽回自己在

他人眼中的形象。至少，谋得一份在银行的差事就意味着他能够重新回到受人尊敬的地位。

以上就是当娜拉找他借钱时，他的个人状况。他一直以来都在给别人放贷，也没有理由不把钱借给娜拉。另外，海尔茂还是他的同学，尽管他们二人之间已无情谊。海尔茂对待柯洛克斯泰的态度一直十分怠慢，甚至对自己认识他这件事都感到羞耻，这很大程度上是受到了关于柯洛克斯泰伪造签名的流言所影响。对柯洛克斯泰来说，看到这样一位严谨正直的体面人的妻子陷入与自己曾经相同的境遇，这令他感到快慰。后来，海尔茂获得了银行管理层的职位，便开除了柯洛克斯泰。虽然此举主要还是出于工作上的考量，但也是因为海尔茂为了警告娜拉不要妄想改变他的决定。也因此，柯洛克斯泰发起了愤怒的反击。现在，他想要的可不只是钱那么简单了。他想要羞辱甚至摧毁海尔茂，让自己飞黄腾达。毕竟，他手中已经握有扳倒海尔茂的武器，也一定会好好利用它。

你可能注意到，这部戏里的对立统一十分完美。娜拉现在已经意识到自己的行为可能产生的后果，但她过于害怕，不敢把自己的所作所为告诉海尔茂，因为她知道海尔茂对这种违背道德的行为抱持着怎样的态度。

另一方面，柯洛克斯泰不仅被羞辱了，还发现自己孩子的声誉也可能再次受到波及。他已经做好了战斗的准备，即便有人会因此而丧命也在所不惜。

这样的冲突是不可能通过某一方的妥协就能化解的。娜拉提出用钱来平息他的怒火，随便柯洛克斯泰漫天要价都可以，但他此时已经完全被激怒，钱已经不能满足他了。他一定要证明自己的清白，如果海尔茂想要毁掉他，那么他也要毁掉海尔茂。

这几位相关人物之间的统一牢不可破，这也确保了他们能够引发升级型冲突并将戏剧引至危机与高潮。危机也是从这出戏的开头不断延续下来的，因为作者对人物的选择就已经预示了这一点。但若出于一些原因，人物的意志变得薄弱，那么戏剧也依然无法顺利达到高潮。如果海尔茂对娜拉的爱超越了自己那些刻板的原则，那么他一定会听从娜拉的恳求，让柯洛克斯泰保住自己在银行的工作。但海尔茂就是海尔茂，他的行为完全符合这个人物的性格设定。

如我们所见，危机和高潮彼此紧随其后交替出现，而且后者总是能比前者达到更高的高度。

每个场景都需要清晰地呈现这个场景的前提，也需要呈现人物、冲突、过渡、危机、高潮和结果。你剧本里的每一个场景都应该完整地呈现这个全过程，并且其规模应该逐步变大。让我们检验一下《群鬼》的第一场戏，看看是否如此。

在大幕升起之后，我们看到安格斯川站在花园门口，吕嘉纳堵住了他的去路。

吕嘉纳 (低声)你干什么？站着别动。你瞧你身上的雨水直往下滴答。

安格斯川 这是上帝下的好雨，我的孩子。

吕嘉纳 我说这是魔鬼下的雨！

开场的三句台词就交代出了这两个角色之间的敌意。在那之后的每一句台词都让我们更加了解二人的关系，以及他们的生理条件、社会背景和心理状态。我们了解到吕嘉纳是个健康美丽的姑娘，而安格斯川则是个跛子，他十分善于夸大其词地讲故事，并喜欢酗酒，我们还知道他

尝试利用各种方法来提高自己的社会地位，但都失败了。他现在的目标是为水手们开一个旅社，并且希望吕嘉纳能在社里做招待，他想以她的姿色作为诱饵，使那些好色的顾客为了得到她的青睐而豪挥钱财。安格斯川由于脾气暴躁，差点杀死自己的妻子。此外我们还进一步了解到，吕嘉纳通过在阿尔文家做帮佣，接受了良好的教育，并且，她和欧士华之间有一些暧昧，还知道她接下来会去安格斯川修建的那个孤儿院里教书。

在剧本的前五页，我们可以看到那些冲突的必要元素都得到了很好的编排与组合。安格斯川的前提是要不计后果地把吕嘉纳带回家，而吕嘉纳则希望留下来。他的动机是利用她给自己招揽生意，而她的动机则是嫁给欧士华。通过冲突，我们已经对这些人物有所了解(即呈现)。每一句台词都透露着他们各自的性格特点和彼此之间的关系。剧本的第一句台词就开启了冲突，而这个冲突以吕嘉纳获胜而告终。

在吕嘉纳渴望留下，而安格斯川希望她离开的这个小冲突中，作者把过渡写得十分完美。请仔细留意开场到安格斯川表示自己要带吕嘉纳回家的一整段台词，并在之后注意观察人物的行动。首先是从此处，直到吕嘉纳变得义愤填膺，甚至记起了他曾经用来呼唤她的名字；其次是从这里一直到他对她说起自己打算开一个“规规矩矩的上等饭店”；最后是一直到他建议她可以从水手身上赚钱，就像她妈妈做的那样。在这句建议之后，剧情就发展到了危机阶段，而高潮也紧随其后。

吕嘉纳 (逼近他)滚出去！

安格斯川 (倒退)哎，哎！你敢揍我？

吕嘉纳 敢！你要这么说话糟蹋我母亲，我就敢揍你。滚出去，听见没有！(把他推到园门口)

高潮来得很自然，而结果在安格斯川离开前就显而易见。他强调着出生登记簿上的信息，提醒她仍然是他的女儿，这就意味着他有权命令她回家。是的，这一场景中包含了我们此前提过的所有必要元素。

紧接着，下一场戏发生在曼德牧师和吕嘉纳之间，也包含了所有必要元素。其高潮时刻在于吕嘉纳自愿献身给曼德牧师，而可怜羞涩的曼德牧师大为惊讶，急忙说道："请你告诉阿尔文太太，说我要见她。"

在《群鬼》的整部戏中，你会发现许许多多边界明晰的高潮。

大自然的运行法则是辩证的，也从不省略或怠慢任何一个哪怕再微妙的步骤。在自然界中，所有"角色"都得到了精心编排，彼此之间的对立统一都十分牢固，而危机和高潮也一个接一个地不断涌现。

人体里充斥着大量细菌，而白细胞则会保护我们免受细菌的攻击，那么一个健康的身体就像蕴含着许多危机和高潮的场景。但如果身体的抵抗力下降，白细胞的数量就会骤减，那么细菌便会以惊人的速度繁殖，而人体的健康将要面临威胁，于是，一场生死存亡的战役就爆发了。这也就意味着细菌与防御细胞之间的冲突将会不断上升。这场战役就到达了危机阶段，因为此时的身体看起来已经在劫难逃。就像在一出戏中，最重要的问题就是主角(对应着这个身体)是否会被毁灭。就算此时白细胞已经变得非常虚弱，但它们依然会拼死抵抗，身体本身也已经做好了决一死战的准备。其中，有一个最为致命的细菌宿敌也加入了战争：就是发热。最开始，是细菌导致了发热，但发热本身也是守护身体的一个机制。上一个危机引发了高潮，在高潮中，这个身体作出了必死的决心。如果身体死去了，结果就是被埋葬。如果身体恢复了健康，也会得到康复这一结果。

一个人实行偷窃：这是冲突。他被追捕：这是升级型冲突。他被捕了：这是危机。他被法庭判刑：这是高潮。把他送进监狱则是结果。

有趣的是，“一个人实行偷窃”本身其实就是一个高潮，正如“求爱”和“受孕”一样。就算是一个小小的高潮也能够引出戏剧中或者人生中更大的高潮。

自然界里没有开头也没有结尾，所有的事物都在回环往复地进行着。也因此，在戏剧中，开场并不是冲突的开始，而是某个冲突的高潮。人物作出一个决定，就体验到了内心世界的高潮。他依照自己的决定行事，发起一个升级型冲突，冲突随着发展不断变化，最后形成新的危机和高潮。

我们很确定，整个宇宙从构成上来看都是同质的。星星、太阳甚至几百万英里以外的其他恒星，它们的组成成分和地球都是一样的。在我们这个微不足道的星球上能够找到的所有92种元素，它们也都存在于3000光年以外的星球上。一个人的身上也同样含有这些元素，包括原生质及自然界中的任何物质都是如此。

星星之间的区别就像人与人之间的差异一样：取决于年龄大小、吸收的光和热量的多寡等等，也取决于这些元素在事物构成元素中的占比。研究一颗星星也能让我们对其他星球加深了解。从海洋里取一滴水，它包含着组成整个海洋的所有元素。

对于人类以及戏剧来说，道理也都是如此。最短的一场戏也应该包含一出三幕剧中应有的所有元素。它应该拥有自己的前提，并且能够被人物之间的冲突揭示出来。冲突也会通过过渡发展成危机和高潮。随着剧本中的更多信息不断地被呈现出来，危机和高潮也会周期性地发生。

我们再次提出那个问题：危机是什么？回答是：危机就是转折点，也是事物发展的一个阶段，在这个阶段中，即将会有一个决定性的改变发生，将事件朝着某个方向推进。

在《玩偶之家》中，主要的危机出现在海尔茂发现柯洛克斯泰的信，进而了解到真相之时。他会做什么呢？他会帮助娜拉逃脱困境吗？他会理解她这么做的动机吗？或者，他是否会保持自己的人物性格，并对她进行谴责？我们都不知道。尽管我们已经了解了海尔茂对这类事件的态度，但也知道他深爱着娜拉。这样的不确定性就会形成危机。

而高潮则是当海尔茂非但不理解娜拉，反而爆发出了无法自控的愤怒之时。那么结果就是娜拉决定离开海尔茂。

《哈姆雷特》《麦克白》和《奥赛罗》的结果都很简短。在这几部戏中，戏剧的高潮几乎是接连发生的，预示过的惩罚与正义都迅速降临，并且很快落幕。然而，在《玩偶之家》中，戏剧的结果则占据了最后一场戏的一大半。哪一种结构更好呢？关于这一点，并没有一个成文的规则，只要剧作家能够将这场冲突顺利地发展下去即可。易卜生的《玩偶之家》就是一个很好的示范。

[1]　米利斯莱夫·德梅雷茨博士(Dr. Milislav Demerec)，美国生物学家、遗传学家。

[2]　意大利语的“打倒法西斯”。

[3]　诺埃尔·考沃德(Noel Coward)，诺埃尔·考沃德爵士，英国演员、剧作家、流行音乐作曲家。

[4]　杜柏斯·海沃德(DuBose Heyward)，美国作家。

[5]　赫尔曼·海厄曼斯(Herman Heijermans)，荷兰剧作家、小说家。

[6]　费伦克·莫纳(Ferenc Molnar)，匈牙利戏剧导演、剧作家。

[7]　剧本译文摘自潘家洵译本，人民文学出版社《易卜生文集·第六卷》。

[8]　剧本译文摘自潘家洵译本，人民文学出版社《易卜生文集·第五卷》。

[9]　诺埃尔·考沃德(Noel Coward)著。

[10] 克利福德·奥德茨(Clifford Odets)，美国现代著名剧作家，上世纪30年代美国左翼戏剧的代表人物。

[11] 罗德尼·阿克兰(Rodney Ackland)著。

[12] 莎士比亚著。

[13] 卢修斯·朱尼厄斯·布鲁特斯(Lucius Junius Brutus)，古罗马政治家。

[14] 莫斯·哈特(Moss Hart)著。

[15] 伊姆雷·马达齐(Imre Madach)，匈牙利贵族、作家、诗人、律师及政治家。

[16] 约翰·沃尔夫冈·冯·歌德(Johann Wolfgang von Goethe)，德国著名思想家、作家、科学家。

[17] 费伦克·莫纳(Ferenc Molnar)著。

[18] 阿图尔·施尼茨勒(Arthur Schnitzler)，奥地利剧作家、小说家。

[19] 原植体为植物形态结构上的术语，为茎叶体的对应词。指多细胞的、在外部形态上与茎叶无差别，但内部尚未分化出维管束的一些植物体。

[20] 剧本译文摘自潘家洵译本，人民文学出版社《易卜生文集·第五卷》。

[21] 《海鸥》和《樱桃园》都是契诃夫的剧本作品。

[22] 《圣经》中雅各的第十一个儿子，他拒绝了波提乏夫人同寝的邀请。

[23] 乔治·S. 考夫曼(George S. Kaufman)，美国剧作家、新闻记者、戏剧评论家。

[24] 艾德娜·费伯(Edna Ferber)，美国作家、编剧。

[25] 杰克逊(T.A.Jackson)，英国作家。

第4章 综述

1 必要场景

几天前，一位科学家去世了，他曾为人类知识做出过杰出贡献。在下文对他的生平回顾中，我希望你能指出他人生中最重要的阶段。

他的母亲怀了孕，并将他健康地生了下来。在4岁那年，他患上伤寒，从此心脏变得较为脆弱。男孩7岁时，他的父亲去世了，母亲不得不去工厂工作。邻居们都十分照顾他，但他依然营养不良，瘦小羸弱。

有一天，他独自在街上闲逛，不慎被车撞倒，双腿骨折。于是他被送进医院住了一段时间，回家后也继续卧病静养。他通过读书来消磨时间，当时，他读的书比同龄男生多得多。他10岁开始研读哲学，14岁时决定成为一名化学家。尽管她的母亲工作十分努力，却依然负担不起他的学费。

后来，他养好了腿脚，开始做一些打杂跑腿的差事，晚上也开始上夜校。17岁时，他发表了一篇关于生物化学的文章，赚了25美元。18岁时，他遇到了一个人，那个人识得他的潜质，决定资助他上大学。

他不仅学业突飞猛进，也很快结识了人生伴侣，并成了家。这令他的赞助人十分不满，撤回了对他的资金支持。于是，他只得找了份化工厂工人的工作。20岁时，他做了父亲，但他的薪水根本无法养活自己的家庭。他不得不加班加点，赚取更多的收入，结果导致压力太大，精神崩溃了。后来，他的妻子带上孩子回了娘家，他感到很痛苦，甚至考虑过自杀。到了25岁时，他又重新回到夜校，继续完成学业。这时，他的

妻子与他离了婚，他虚弱的心脏也开始不断折磨着他。

30岁时，他再婚了。这位姑娘比他大5岁，是一名老师，十分理解他的雄心壮志。他在家建了一座小型实验室，开始钻研自己的理论研究，并很快取得了阶段性的成功。有一家大公司开始资助他的发明。在60岁直到去世时，他已是业界公认的最多产的发明家了。

问与答

我：现在，你认为在他的人生中，哪个阶段最重要？

年轻女士：当然是遇见女教师的那段时间。这使他有机会进行后续的实验，最终取得成功。

我：你觉得导致他双腿骨折的那场事故是否重要？那时他差点失去性命。

年轻女士：对啊，如果当时他就去世了，后续的故事就不会发生。这也是一个很重要的阶段。

我：那你又如何看待他的前妻与他离婚这个阶段？

年轻女士：我知道了，如果她不与他离婚，他就不可能再婚。

我：你记得吗？他还经历过精神崩溃。如果不是因为这个，前妻也不会想要跟他离婚，如果他的心脏没有因为伤寒而变得虚弱，他就可以同时做好几份工作，这样他的前妻就不会离开他，他们甚至会有更多的孩子，

于是他也只得继续做着一名苦力。现在，你觉得哪一个阶段最重要？

年轻女士：他的出生。

我：那么你又怎么看待他母亲的受孕呢？

年轻女士：我知道了，那才是最重要的阶段。

我：稍等一下，假设他的母亲在怀着他的时候就去世了？

年轻女士：你想要表达什么？

我：我在试图确定这个人一生中最重要的阶段。

年轻女士：在我看来，并没有什么最重要的阶段，因为每一个阶段都是由前一个阶段发展而来的，所以每一个阶段都同等重要。

我：难道不正是这样吗？人生中的每一个阶段都由此前所发生的事件作为铺垫。

年轻女士：是的。

我：也就是说，每一个阶段都是由前一个阶段决定的。

年轻女士：看起来确实是这样。

我：那么，我们可以确定地说，没有哪一个阶段比其他阶段更为重要。

年轻女士：是的，但你为什么在讨论必要场景时绕了这么大一个圈子？

我：因为，所有的教科书编写者仿佛一致认为，必要场景就是一出戏里必须拥有的场景。这个场景备受瞩目，所有人都期待着它的发生，整部戏都在为这个场景做铺垫。它必须出现，绝不会被略过。换句话说，一部戏会持续地为某个不可或缺的场景做铺垫，这个场景的重要性则高于其他任何一场戏。例如《玩偶之家》中的必要场景就是海尔茂从信箱里拿出那封信的那场戏。

年轻女士：你不赞同这个观点吗？

我：我不赞同这个观点，因为在一部戏中，每个场景都是必要的，你知道这是为什么吗？

年轻女士：为什么？

我：因为如果海尔茂没有生病，娜拉就不需要这个签名，柯洛克斯泰就没有借口到他们家来要钱，他们也不会遇到这样一个难题。那么柯洛克斯泰就不会写下那封信，海尔茂也无需打开信封，然后……

年轻女士：你说得没错，但我也同意劳逊的观点，他说："每出戏都需要有一个关键点，来勾起人们最高的期待。"

我：确实，但这句话是个误导。如果一出戏有自己

的前提，那么剧本只有在论证前提的时候才能“勾起人们最高的期待”。所以，我们最感兴趣的究竟是一个必要场景呢，还是前提的证明？鉴于每出戏都是从前提发展而来，那么很自然，前提的证明就是这个“必要场景”。许多剧本的必要场景之所以不能引起人们的兴趣，都是因为这部剧的前提模糊，甚至完全没有前提，导致观众对剧情毫无期待。

“冷酷的野心导致自我毁灭”是《麦克白》的前提。那么，证明这个前提的过程就会勾起人们最高的期待。剧中人物的每一个行动都会引起其他人物的相应反应。人物冷酷无情的行为本身就预示了他必将毁灭的命运，而我们必须兑现这一预示。如果出于某些原因，这个自然而然的事件没有及时发生，或者被遗漏了，那么这出戏肯定质量堪忧。

在剧本中，每个时刻都是前一个时刻的延续，毫无例外。并且，每一个场景在它发生的当下都极为关键，也只有那些根植于整体剧情的场景能够使我们对下一个场景产生期待。场景与场景之间的区别就在于，下一个场景里的情感强度总会比上一个更强。如果我们在写作时只考虑必要场景，我们可能只会关注剧中某个有张力的场景，而忘记了给予其他场景同等的关注。然而，每个场景都应该包含戏剧的所有元素。

一部戏作为一个整体，戏剧的情绪张力会持续上涨，直至将整部戏的情绪引至顶点，而这一场景会比其他任何一场戏都更有张力，而这一过程是通过前面每一场戏的铺垫自然发展而来，绝非只聚焦于对这一场戏的塑造，否则这部戏的质量就会大打折扣。

回到我们此前谈论过的这位科学家，如果需要衡量他的成功，则必须考察他走向成功的每一个步骤。他人生中的每一个阶段都有可能是最

后阶段，因为他随时都面临着失败或死亡。劳逊写道：“必要场景就是剧情发展最直接的目标。”然而事实并非如此。戏剧的直接目标应该是证明前提，别无其他。劳逊的说法会使这个问题更加复杂化。

这位科学家渴望获得成功，就像每一部戏剧都必须证明前提一样。但眼下，我们还有其他亟须解决的问题，且要解决得越完美越好。必要场景并非一个独立的存在，它不仅事关剧情，还需考虑人物及其影响因素。“高潮的发生源于社会因素。而必要场景则发源于人物行动，因为行动是冲突的外在表现。”劳逊说道。

人物的所有行动，不论是肢体层面的行动还是其他，从根源上讲必有其社会原因。花朵并非直接栽种于土壤里，而是长在茎秆上，其根系扎根于土壤中。同理，在戏剧中，需要有许许多多个必要场景才能创造最终的冲突，仅靠单个场景则无法制造这主要的危机，也就无法论证前提。而这个最终的冲突，被劳逊等许多人错误地称为必要场景。

2 呈现

人们抱有一个错误的想法，认为“呈现”(exposition)其实是戏剧开场的别称。教科书编写者告诉我们，必须在人物动作开始之前就建立好情绪和氛围，并交代好背景。他们告诉我们人物该如何登场，他们应该说些什么，做些什么，才能吸引观众，给他们留下深刻的印象。然而，尽管这些信息在写作之初看起来很有帮助，却也会给人造成困扰。

《韦氏词典》怎么说？

呈现：阐明写作的意义或目的；旨在传递信息。

马奇家族的《英语词典》又怎么说呢？

呈现：展示的行为。

那么，我们想要展示什么呢？是前提吗？是氛围吗？是人物的背景吗？还是情节、场景或者情绪？答案是：我们需要一次性把这些全都展示出来。

如果我们选择只展示“氛围”，那就需要先回答这个问题：是由哪个人物来营造出这种氛围？如果回答是“一名来自纽约的律师”，那么我们就能更进一步地营造氛围。

我们继续对这个问题深入探究，询问这名律师是什么样的人，就会了解到他为人正直，虽然不屈不挠，但依然是个失败者。我们知道他的父亲是名穷困潦倒的裁缝，他原有可能子承父业。虽然我们在提问并解答时都没有提及“氛围”一词，但已经在逐步将它建立起来了。如果我们仍然对这名律师感到好奇，就需要对他进行全方位的信息展示：他的

朋友、志向、生活阶段、他在此刻的前提以及当下的情绪。

我们对这个人挖掘得越多，就越能够掌握他的情绪、故事的发生地、氛围、背景以及剧情的发展走势。

那么看来，我们首先要展示的还是剧中的关键人物。我们希望观众可以通过理解人物目标来了解其性格，所以，我们不需要展示他的情绪或其他储备信息，因为那些信息会蕴藏于整部戏剧的发展中，人物会在逐步证明前提的过程中把这些信息一一呈现出来。

“呈现”是融于剧本整体中不断自然发生的现象，而非在剧本的开头必须交代的程式模板。然而，很多编剧教科书都把它看作是一个独立于戏剧整体结构的元素。

而且，“呈现”是一个持续不断的过程，应该毫不间断地延续到戏剧的结尾。

在《玩偶之家》的开头，通过一场冲突，娜拉呈现出自己作为被宠溺的孩子天真的一面，对外界知之甚少。易卜生就这样完成了人物呈现，他并没有安排仆人向新来的管家介绍家庭的主人和规矩，也不需要通过电话里的对话来告诉观众某某先生脾气十分暴躁，天知道他听说这件事后会做何反应。

类似宣读信件的举动确实能够展示人物背景，但这是个糟糕的戏剧手法。所有这些替代自然呈现的小伎俩都不够有效，且毫无必要。

当柯洛克斯泰进入家门，向娜拉索要钱财时，他发出的威胁以及娜拉的反应，都能够准确无误地展示出这两个人物的特性。他们通过冲突展示了自己的特点，这样的展示贯穿全剧。

乔治·皮尔斯·贝克说道：

首先，我们通过单纯的肢体动作来激起观众的情绪，这个肢体动作也能够推动故事的发展，或者呈现人物，抑或两者皆可。

在一出好戏中，肢体动作确实需要完成这两个任务，及其他更多任务。

珀西瓦尔·怀尔德(Percival Wilde)在他的《匠艺》(Crasmanship)一书中关于“呈现”的说法如下：

建立情绪与创造氛围能够达到相似的效果。

把这个建议具体化后是这样的：

在剧本里，如果你写了忍饥挨饿的佃农，切记不要让他们穿礼服。最好让他们衣不遮体，并且住在摇摇欲坠的小棚屋来营造氛围。绝对不能让造型师们在他们的衣服上镶钻，以免观众认为他们十分富有而产生疑惑。

怀尔德先生随后又给出了一条登峰造极的建议：

如果人物的行为不如对他们的呈现那样有趣，就很可能会被后者打断。

你在阅读任何一部好戏时，都能注意到作者对人物的呈现是毫不间断的，从开头一直持续到落幕。此外，他所说的“行为”其实指的就是冲突。

不论一个人物做了什么或没做什么，不论他说了什么或没说什么，都是对他的呈现。无论他是否决定隐藏起自己的身份，是否撒谎，是否

实行偷窃，都是在呈现自我。不论你在剧本的哪一部分停止了对人物的呈现，那么人物就停止了成长，剧情的发展也会随之停滞。

实际上“呈现”作为一个被广泛使用的词，具有一定的误导性。如果那些伟大的剧作家接受了“专家”的意见，只在戏剧的开场进行呈现，或者偶尔将它用在某些行动发生的间隙时刻，那么他们创造出来的伟大人物就会胎死腹中。例如，对海尔茂最全面的呈现是在剧本结尾，当然这也不可能在别处发生。《群鬼》的结尾，通过此前作者不间断地呈现了阿尔文太太的成长，她终于发展到了杀死自己的儿子这一阶段。但成长不止于此，阿尔文太太可以在她接下来的人生中继续成长，不断展现自我。每个人皆是如此。

而那些权威专家所说的“呈现”，我们更愿意把它称为“出击点”。

问与答

问：从我的角度来说，我接受你的建议。但我认为，如果说呈现的是“气氛、情绪和环境”等，也不会有什么问题，因为这些词能够向初学者说明相应的含义。

答：但它们什么也说明不了，只会引起困惑。因为，如果你关注的

是情绪，就会忽略人物研究。就像威廉·阿契尔在他的《剧作法——一门匠艺的手册》中所说：

……如果你要交代过去发生的剧情，就该在当下的剧情中进行呈现，而这种呈现不能仅限于前言或者开场白，还应该融入人物的行为之中……

如果你愿意采纳这条建议，就绝不要停止呈现，因为你的人物总是在参与一个个至关重要的行动，而行动(也就是冲突)正是对人物的呈现。如果出于什么原因，有那么几个人物并非处于冲突之中，那么这个呈现及戏剧中的所有事件都会停滞不前。换句话说，冲突才是真正的“呈现”。

3 对话

在我的剧作课上，学生们提交了关于“对话”的论文。其中，珍妮·迈克尔小姐(Jeanne Michael)写了一篇明晰简短的论文，我认为有必要摘录几段：

在一出戏中，对话是证明前提、揭示人物性格以及推动冲突的主要方式。所以对话写得好是至关重要的，因为对观众来说，这是一出戏最直观的部分。

剧作家们都承认，如果写不好对话，就不可能写好剧本。同时他们也应该知道，想要写好对话，就必须让它清晰有效地展现人物的发展。只有当每一句对话能够自然而然、毫无约束地展现人物的特性以及他们身上所发生的事件时，它们才是至关重要且有效的。

而且，只有在升级型冲突中，人物的对话才能显得圆满。我们都经历过一些冗长无聊的时刻，就是看着人物们在舞台上无休止地发言，试图用以填满两个冲突之间的空隙。其实作者本可以避免使用这些闲聊进行衔接，只要他能写出人物的必要过渡即可。毕竟这些对话衔接得再巧妙也站不住脚，因为没有坚实的基础。

另一方面，在静止型冲突中，对话也会显得十分肤浅。冲突双方都不可能赢得这场静止的战争，而且他们的对话也毫无指向性。一句句诙谐幽默的话语此起彼伏，却无法使冲突双方发生改变，而且人物(尽管这部“诙谐”剧似乎拥有了鲜活的人物)仿佛定格在毫无成长的固定类型中了。高雅喜剧中的人物和对话就常常带有这样的特性，但这也是为什么少有社会戏剧能够流传下来。

对话必须展现人物性格。人物的每一段发言都应该生发于他完备的三维度信息，且能为我们透露他的特性与为人，同时能够暗示他的发展方向。莎士比亚的人物成长贯穿全剧，所以我们对人物的经历从不感到惊讶，因为他们的第一次发言就预示了他们的结局。那么，当夏洛克在首次出场就毫不掩饰地展现出自己的贪婪时，我们就有理由预测，他的贪婪将会成为决定整部戏结局的一个重要因素。

莎士比亚或者索福克勒斯，并没有为了好让我们对他们笔下的主要人物有所了解而留下任何写作笔记。我们也没有丹麦王子或者忒拜城城主的日记。但我们通过一页页富有激情的对话，就能够清晰地了解到哈姆雷特的想法，也知晓了俄狄浦斯的困境。

对话必须展现故事背景。索福克勒斯的《安提戈涅》的第一句台词就是：“啊，伊斯墨涅，我的亲妹妹，你看俄狄浦斯传下来的诅咒中所包含的灾难，还有哪一件宙斯没有在我们活着的时候使它实现呢？”

这马上就传递出了人物之间的关系和他们的过往、信仰以及当时的情绪。

克利福德·奥德茨在《醒来歌唱》(Awake and Sing)的开场中，娴熟地使用了对话来展示故事背景。拉尔夫说道：“我一直渴望得到一双黑白相间的鞋子，却总是求而不得，真是可笑。”通过这句话，你就能了解到他的经济状况和性格中的部分特质。对话必须在大幕拉开时就开始传递出这些信息。

对话必须预示出即将发生的事件。在谋杀戏中，对话不仅展示出了人物的犯罪动机，也常常能透露出人物在实施犯罪前所做的准备。例如：

一个长相甜美的年轻女子用指甲锉刀杀死了一个恶霸。情节看起来

很简单？其实不然。你必须逻辑清晰地证明那个女孩已经知道指甲锉刀的存在，并清楚它十分尖利，否则她不可能把它作为武器。此外，她发现指甲锉刀，以及锉刀如此尖利的原因都必须充分有效，而不能事出偶然。并且，她使用这个利器的动机也要源于她的性格，即便是她曾用锉刀刺伤过自己，也应该给出合理的解释。观众倾向于想要了解事情的原委，而对话就是交代信息的最好方式。

那么，对话来源于人物和冲突，也反过来解释了人物行为，并推动剧情发展，但这些都是对话的基本功能，只是冰山一角。剧作家如果想要使对话不流于平淡，还需要了解更多事项。

首先，你要精简用词。艺术是有选择的，与摄影不一样，如果你想要传递观点，就不能让多余信息影响你的表达。“话唠式”的戏剧就暴露出了其内部结构存在问题，这个问题来自前期的准备工作。如果一部戏对话过多，是因为人物停止了成长，冲突也停止了发展。这样一来，对话只会不断地兜圈子，观众也会倍感无聊。由此，导演又不得不给演员不断找事做，试图让这些观众得到一些娱乐，但都只是徒劳。

其次，如果有必要的话，作者需要为了人物牺牲自己的“才华”，而不能为了展示自己的才华而牺牲人物。对话必须符合人物的特质，没有什么金句值得你牺牲自己创造出来的人物。我们可以在保证人物不断成长的条件下，创造出有生命力的、机智的、不断发展的对话。

再次，要让人物台词符合他们的身份，机械技工说的话需要从机械的角度出发，赛马情报贩子就负责招揽赌注，笼络马匹。当然，我们不需要过多地渲染人物的职业特性，但也千万不能完全舍弃它，否则你写出的每一句对话都会显得浅薄且毫无意义。将人物的特性进行糅杂的描写手法只有在滑稽歌舞杂剧中才会奏效。在滑稽戏中，一本正经的米兰达阿姨说着一口黑帮俗语会显得十分有趣，但如果在严肃的戏剧中，这就会显得很糟糕了。

此外，不要卖弄你的学问。不要把自己的剧本变成长篇大论的演讲。首先，你一定要传达出信息，但也请把台词写得自然精练。不要让主角的发言跳出自己的人物性格，否则观众必定会颇感尴尬，不得不用笑声来表达他们的同情。

自伊丽莎白时代至今，人们就开始呼吁改变社会不公和阶级暴政，并且这些呼吁都得到了充分的表达。那么，这些呼吁也必须符合发起人的人物性格，并要切中时局的要害。在《灵魂拒葬》中，指挥人们奋起反抗并发动战争的是一个贫穷的悍妇——玛莎·韦伯斯特。这样的安排看似反差巨大，但实际上十分符合剧情，且令人动容。

在保罗·格林(Paul Green)的《旭日赞歌》(Hymn to the Rising Sun)里我们可以看到，如果对人物的呈现足够充分，就能完全省略长篇大论的说教。格林先生笔下简单紧凑的对话表达出了作者对人物和情境的讽刺。

这一行动发生在国庆日当天凌晨，太阳尚未升起的时候。在囚牢营中，一个新来的囚犯听闻到牢里一个侏儒的命运，恐惧得寝食难安。那个侏儒仅仅因为手淫，就被关在一个狭窄的囚室里待了十一天，每天只能得到定量的面包和水。故事里人物行为的高潮和讽刺点在于，队长命令这个新来的囚犯在挨打时不许尖叫，且必须唱美利坚之歌，因为“这能使他变得坚强”。那天，当侏儒被人们从囚室里拉出来时，已经咽了气，但报告上写着“自然死亡”。之后，囚犯们拖着沉重的脚步继续上岗，只有那名冷酷无情的年老厨子用沙哑的声音唱着美利坚之歌。就这样，剧中没有一句台词在直接谴责这毫无人性的制度，只是通过队长简单直率的演说解释了这个囚牢营的严苛管理。然而，这出戏却尖锐地控诉了美国的刑事法规。

可见，你无需言语就可以表达抗议。

要记住，机智的语言一定要真正融入剧本。因为你的剧本不是一出滑稽小品。为了搞笑而使用的“笑料”只会影响剧本的连贯性，如果你想合理使用它们，一定要让这些笑料完全符合说话者的状态。除了逗观众笑之外，它们还必须行使一些其他功能。莎士比亚的《错误的喜剧》(The Comedy of Errors)中，罗森兄弟就说着糟糕的双关语，因为它们对剧情毫无帮助。到了《奥赛罗》中，他已经学会将双关语融入剧本了。“让我熄灭了这盏灯，然后我就熄灭你生命的火焰。”奥赛罗在谋杀前如此说道，这句台词不仅暗示了谋杀这件事，也暗示了他对此的态度。

在一部写于30年代的戏剧《孩子学得快》(Kids Learn Fast)中，就充满了生搬硬套的幽默。编剧希夫林(Shifrin)先生让剧中的孩子们说着他的语言，传达着他自己的想法。“治安官总是在私刑发生的第二天出现”、“密西西比、田纳西、佐治亚、弗洛里达，都没有什么区别，到处都是被追捕的黑鬼之类的”，这些都不是他笔下的孩子们能说出的自然语言。

迄今为止，我们已经讨论过对话的辩证性，即它需要源于人物和冲突，也能揭示人物，推动冲突。同时，对话的内容也应该是辩证的，其辩证程度只须每一段对话能够独立于其他对话存在即可。每段对话本身都必须符合升级型冲突的原则。当你需要列举许多事件时，一定会把最重要的留在最后说。“市长在那儿，”你会这么说道，“省长也在那儿，总统也在!”而且，说话的声音也体现了同样的变化。我们都会说：“一、二、三!”而不是：“一!二、三。”有一个经典的反讽是人们告诫他人不要犯下谋杀，因为它会导致饮酒，饮酒又会导致抽烟，抽烟则会导致人们违反安息日的规定，诸如此类。这是一则好的幽默段子，但不会是一出好戏。

在平淡无奇的剧本《傻瓜喜事》中，倒是有一个关于对话辩证发展

的极佳范例。（第二幕，第二场）

艾琳（对军需大亨说道）我必须摆脱脑海中可怕的想法，所以我通过研究人们的脸来自娱自乐。我会随机观察一些看上去平凡又乏味的人。（她用一种沉稳的施虐狂语调说着）比如，你看那对年轻的英格兰夫妻，我从晚饭起就一直在观察他们。他们拉着手坐在那里，彼此靠得很近，膝盖在桌面下方挨在一起。我仿佛看到那位男士穿着精致时髦的英式制服，拿着小手枪对着一辆庞大的坦克开枪。那辆坦克从他身上碾了过去，他那美好的强壮的身体本可以给人们带来观赏的愉悦，现在却成了一摊烂肉和骨头、一摊黑紫色的血污，就像是被人踩扁的蜗牛那样。在他死去的那个瞬间，他安慰自己道："谢天谢地，还好她是安全的！她正怀着我的孩子，我的孩子将会活在一个更加美好的世界里"……但我知道她在哪儿。她正躺在一个已经被空袭摧毁的地窖里，而她年轻坚挺的胸脯上溅满了警察们支离破碎的肠子，她子宫里的胎儿被泼洒在一个死去的主教的头颅旁边。这就是我平时自娱自乐时的想法，阿希尔。我为此感到很骄傲，因为我感觉自己离你那么近，而正是你使得这一切变得可能。

舍伍德先生用"沉稳的施虐狂语调"建立起了一个悲剧，虽然他在中途引出过一个希望。但出于讽刺，这个希望急转直下，变得更为悲

惨，也将悲剧感推至顶峰。而这种讽刺体现于人物在希望中描述的景象比之前的更加恐怖。然后，女主通过自我厌恶、自甘堕落，以及有意识地营造这种恐惧，将情绪推向巅峰。没有其他剧作设计能比这个更加行之有效了。否则，这段话将不可避免地走向反高潮，而那将会是一场灾难。

正如冲突必须来源于人物，对话的氛围则来源于这两者，而语句的声效则是由这三者共同决定。作者在构建语句时必须有构建整部戏一般的整体思想，通过声效和氛围来传达每一个场景的节奏和意义。在这一方面，莎士比亚是我们的最佳范例。在他充满哲学意味的段落里，所有的语句都经得起斟酌与推敲；在他的爱情场景中，语句则又是抒情而流畅的。随着行为越发激烈，语句也逐渐短小精悍。不光是语句的内容，就连词语及音节，都会根据戏剧的发展而改变。

辩证的方法并未剥夺剧作家天生的创造力。虽然，一旦你赋予了人物行动之后，也就基本为他们设定了语言和行动轨迹，但对人物的选择权仍然完全掌握在你手上。那么，你就需要考虑这些人物的语言表达方式，以及他们的具体特性和社会背景会对他们的台词造成什么样的影响。只要你对人物进行合理编排，他们的台词也会自行就位。当你被《蠢货》逗得哈哈大笑的时候，要记住契诃夫是通过让一个习惯信口开河的人物与一个妄自尊大的人物对戏，来达成剧中人物空话连篇和不可一世的状态。在《骑马下海的人》(Riders to the Sea)中，作者约翰·米林顿·辛格(John Millington Synge)将我们引入进悲伤又和善的氛围之中，剧中人物的话语均采用了和谐但不尽相同的韵律。毛丽亚、诺拉、凯瑟琳和巴特利都用的是阿伦(Aran)岛民的口音，但巴特利的语气趾高气扬，凯瑟琳则很有耐心，诺拉因为年纪尚轻所以言语轻快，而年迈的毛丽亚说话就比较缓慢。这是英语语言中最优美的一种组合。

最后，不要过分强调对话。要记住这只是戏剧的发展媒介，不能比

戏剧整体更为重要。对话一定要符合剧本的情境，不能出现不和谐的元素。比如在《铁人》(Iron Men)的制作过程中，诺曼·贝尔·格迪斯(Norman Bel Geddes)反而因为剧中出色的布景而受人诟病。他在舞台上搭了一栋真正的摩天大楼，这对一出戏来说过分豪华了，分散了观众本该放在人物身上的注意力。戏剧的台词也经常会这样，它们会脱离人物，将关注点引向自身。例如，《失乐园》(Paradise Lost)由于台词过多，使得许多奥德茨的粉丝备感失望。剧本通篇充斥着不必要的发言，那些偏离了人物的语言风格，被硬生生地插入对话当中，而这些却只是为了强调作者的观点，以至于人物和对话都遭受牵连。

总之，好的对话来源于人物，这些人物也应该是精心挑选的，他们能够辩证地成长，并通过不断创造升级型冲突来证明前提。

4 实验

问：在你列出了如此严苛的规矩之后，我不知道人们还能怎么进行实验性的表达。根据你的警示，如果有哪位作家不幸忽略了你所说的戏剧必要元素，后果将会十分严重。你难道不知道，人们定下规矩就是为了破坏它吗？而且，破坏规矩一般也不会有什么严重后果。

答：是的，我们知道。不论你做什么，都可以根据自己的想法尽情实验，就像一个人想要下水、飞翔，或者在北极、热带生存一样。但他不能在失去心脏或肺部的情况下活着，你也无法在缺失了基础元素的情况下写成一出好戏。莎士比亚就是他所处的时代中最勇于实验的剧作家之一。当时，打破亚里士多德的三一律是一个大忌，然而莎士比亚把这三者都破坏了，即事件、空间和行动的统一。每一个伟大的作家、画家、音乐家都曾打破过一些当时业界不可逾越的神圣定律。

问：你是在支持我的论点吗？

答：我们先来看看这些人的作品。你会发现人物确实是通过冲突进行发展的。他们打破了所有的规矩，却也保留了最基本的定律，依然将戏剧构建在人物之上，因为拥有三维人物是所有好剧本的基础。你也会在他们

的剧本中看到不断出现的过渡。最重要的是，你还会看到故事的发展方向：即一个清晰的前提。此外，如果你知道自己要找什么，你就能看到其中清晰的人物编排。他们的作品都是辩证的，尽管就连作者也未必有这个意识。

没有哪两个人的言行和想法是绝对一致的，也没有哪两个人写的笔迹是完全吻合的。如果你认为辩证法会强迫每个人都根据同样的规矩行事，就大错特错了。相反，请你不要将独创性和写作技巧相混淆。不要在自己尚未了解清楚某些特殊效果以及惊喜、氛围、情绪等等的情况下就贸然使用它们，此外，对它们的使用也应该符合人物特性。你可以尽情地实验，但也需要符合自然法则。遵循着这些法则，你依然能够创造一切。有趣的是，星星的诞生和人类是一样的：异性相吸的法则会形成一种星云状的物质形态，如果条件适宜，它就会不断进化。在这种物质形态中，过渡也无处不在。每一片星云、每一颗星星、每一个太阳都是不一样的，但它们的构成元素都是一致的。跟人类一样，星星也彼此紧密相连。如果它们没有形成稳定的关系，可能会迅速相撞，互相摧毁。当然，星星中也存在流浪汉，就是彗星，但它们也遵循着同样的法则。鉴于一切事物都是相互关联的，人物也是如此。他们都拥有着共同的基础元素——

就是那三个维度。除此之外，你可以尽可能地进行实验。你可以特别强调人物的某个特性，也可以放大细节，你可以在潜意识上做文章，也可以尝试用不同的形式进行表达。你可以尽情尝试，只要你能把人物展现出来。

问：你会如何归类威廉·萨洛扬的《我的心在高原》(My Heart’s in the Highlands)？

答：这当然是一个实验作品。

问：你认为这是一部好的剧本吗？

答：不，它脱离了生活。剧中的人物生活在真空中。

问：那你会反对它吗？

答：绝对不会。从长远来看，每一种实验都值得人们投入精力，不论其结果有多糟糕。大自然也在不断地进行实验。如果某个实验失败了，它就会终止，但依然有其他实验在不断进行，直到所有改善的可能性都被验证过为止。如果你对自然历史有所了解，你就会被大自然花样百出的自我表达所震撼。

当马蒂斯(Matisse)、高更(Gauguin)和毕加索(Picasso)用绘画进行实验时，都没有抛弃创作的基本原则，而是通过作品对它们进行重申。在他们三位的实验中，一位强调技法，一位强调色彩，另一位强调形式，但每一种实验都建立在创作的坚实基础上，也就是线条和颜色的

编排。

在一部糟糕的剧本中，人物们的生活仿佛是自给自足，独立于世的。但事实上，就连彗星都并非自给自足，流浪汉就更不是了，他们必须通过乞讨、偷窃或者四处借债来维持生活。自然界和社会中的一切都相互依存，不论是演员、太阳还是昆虫。

以下是大自然对树进行的一个实验。如你所知，树木会冲破一切障碍，向着阳光生长。然而有那么一次，一颗橡子掉入了一块陡峭岩石的缝隙里。这颗种子开始发芽，并渐渐长成小树苗，一切都很正常，只不过它是水平生长的，而不是向着太阳，因为岩石底座过于坚硬，使得它无法竖直向上生长。一段时间之后，它终于从岩石那遮天蔽日的“屋顶”之下探出了头，成功转为向上生长，但这样一来，它的顶部又太过沉重，看起来很快就会被压垮。这时，一件奇迹般地事情发生了。在树的顶端，有一根树枝回过头来，往山坡的方向延伸，扎进了岩石中的另一条缝隙里，确保了这棵树的稳固。接着又有一根树枝沿着第一根树枝的方向生长，然后，许许多多树枝接二连三地长了过来，直到这棵树得到了充分的支撑。这项所谓大自然的实验实际上完全不能算作是实验，因为它受到了必要性的驱使。必要性也会使人物做出一些他们在正常情况下绝不会做出的举动。

艺术家和作家们之所以进行实验，是因为他们认为如果要彻底表达自己的个性，就必须做一些实验性的尝试。就算我们拒绝接受实验的结果，但实验本身确是颇有益处的，因为我们能够从中得到学习。

我们一再强调，大自然的所有表现形式都是辩证的。就像我们刚才谈论的那棵树也有着自己的前提。在树和重力之间有一种和谐的制衡，在重力与这棵树的求生欲之间也存在着冲突，树的生长过程中则包含着过渡和树枝的行动，其中还有危机与高潮，而结果就是树的胜利。大自然对树的实验同样可以被剧作家运用在人物身上。只要作者遵循辩证的

基本原则，就可以进行实验。

5 戏剧的时效性

问：你所说的关于剧作的事情，绝大部分我都赞同。但我们应该如何选择一个适时的主题呢？例如，我也许可以找到一个清晰合理的前提，也能够提供很多冲突，但这个剧本会被剧团经理拒绝，因为主题并不符合当下现状。

答：如果你写作时会担心剧团经理对剧本的意见，你就已经迷失了自己的写作方向。只要你有着坚定的信念，你就可以写作，不需要考虑公众或者剧团经理怎么想。如果你想要用他人的思维进行思考，不如停止写作。因为只要你的剧本够优秀，大众就一定会喜欢它。

问：我认为有些主题是符合当下现状的，而有些则不合时宜，难道不是这样吗？

答：只要写得好，所有的剧本都可以是符合时宜的。但凡人类的价值观受到周遭力量的自然影响，它就会发生巨大变化。人类生活在任何时候都有其价值，将来也是如此。如果我们能够如实描写亚里士多德时代的人物生活，并能充分还原当时的生存环境，这会与描写任何一段当代生活一样令人兴奋。因为我们能够把他们的时代与我们的进行比较，也可以看到从那时起，社会

都发生了什么变化，还可以预测人类未来的生活。你看过什么紧跟当下形势的戏剧吗？那一定跟两位妇女互相攀比自己的孩子一样无聊。但罗伯特·E·舍伍德写的《林肯在伊利诺斯》(Abe Lincoln in Illinois)放在眼下也同样意义非凡；莉莲·海尔曼的《小狐狸》的故事发生在20世纪早期，但在同时期的作品里也是出类拔萃的，因为剧中的人物有所成长；《全家福》(Family Portrait)关注的是耶稣的家庭，这不是什么新闻，却依然令人兴奋。反面例子则是由考夫曼和哈特(Moss Hart)编剧的《美国方式》(The American Way)，以及由塞缪尔·N·贝尔曼(S.N.Behrman)编剧的《无心取乐》(No Time for Comedy)，这两部作品都是关注当时真实的爆炸性事件，但两者都毫无新意，人物也不鲜活。而像《玩偶之家》那样逻辑缜密，精心创作的剧本则永远都能够反映出当时的时代特征。

问：我依然觉得一些话题会比另一些话题更符合当下现状。例如，诺埃尔·考沃德的剧本里描写的都是一些无法影响社会主流发展趋势的无能之人。这些人物是否值得描写呢？

答：这些人物也值得描写，当然，他们需要更好的剧本。考沃德的剧本里从来不存在真正鲜活的人物，如果他曾经创造过一两个三维人物，如果他能够深入挖掘

笔下人物的背景、动机、他们与社会的关系、他们的前提、失落与忧愁，那么他的剧本就值得一看。

尽管几百年来，文学家们都在描述着人类的生活，但只有到了19世纪，人们才开始对人物进行深入探索。那么莎士比亚、莫里哀、莱辛，甚至易卜生，对人物的把握，都是出于本能，而非科学的认知。亚里士多德声称人物是行动的附属品，而阿契尔则说，作者必须牢记，要对人物进行透彻的研究。但是，依然有许多专家承认，人物对他们来说仍是个谜。我们很高兴科学界能够为我们提供许多反对亚里士多德戏剧观的经验之谈。一位得过诺贝尔奖的美国科学家罗伯特·安德鲁·密立根(Robert Andrews Millikan)，几年前说道，将核能转换为可用能量的想法不过是个白日梦，绝不可能实现，因为分裂原子所需要的能量远比我们能够从中得到的能量要多得多。然后，另一位诺贝尔奖得主，亚瑟·霍利·康普顿(Arthur H. Compton)，宣称如果完全把锕铀(actino-uranium)转化为能量，那么每个原子能够产生两亿三千五百万伏的能量。在受到含有0.025伏能量的中子撞击时，锕铀会裂变形成两个巨大的原子弹，而每个原子弹的爆炸能够产生1亿伏的能量，其最终产生的能量是输入能量的80亿倍。戏剧人物也包含着无限的能量，然而许多作家还没有学会如何释放人物的能

量，为己所用。不论时代如何发展，只要你建立起了人物，并且你的人物具有完备的三个维度信息，你就可以写一部与他有关并意义重大的剧本。

问：那么，不论我的戏剧发生在什么年代，只要我能够描绘出三维信息完备的人物，就都没有区别？

答：当你说到“三维”时，我们希望你能意识到，社会环境也是其中一个维度，这就意味着你需要对当时的风俗文化、道德标准、哲学观念、艺术和语言习惯都有着详尽的了解。例如，如果你写的是公元前5世纪的故事，你必须对那个时代了如指掌，就像了解自己所处的时代那样。我建议你不如着眼于当下，把故事设定在20世纪，发生地也可以选在你所生活的小镇或者城市，描写一些你熟

悉的人。这样你会轻松许多。只要你通过生理条件、社会背景和心理状态将人物建立起来，这部戏剧的时效性就会是永恒的。

6 出场和退场

问：我有一个朋友是位剧作家，他对人物的出场和退场一直把握不好，你可以给出一些建议吗？

答：请他对人物进行更加深入细致的研究。

问：你怎么知道他没有研究过人物？

答：如果你在一场暴风雨之后，发现窗边的地板湿透了，就可以合理地推测出下雨时窗户是开着的。如果剧作家把握不好人物的出场和退场，就意味着他对人物的了解还不够充分。在《群鬼》里，当大幕拉开，我们看到舞台上是安格斯川和他的女儿，当时她在阿尔文家做佣人。几乎是一开场，女儿就警告他不要大声说话，以免吵醒刚刚经历了舟车劳顿，从巴黎回到家中的欧士华。另外，当安格斯川回以抱怨时，她表示欧士华要睡多久这件事与他无关。于是他狡猾地试探女儿是否对欧士华有所企图。吕嘉纳被他的话语激怒，这也表明了他的猜测属实。这段话，除了它应有的功能之外，还为欧士华的出场做了铺垫。并且，我们还从安格斯川的口中得知曼德牧师现在正在城里，也从吕嘉纳口中知道他马上就会抵达这所房子。他们已经为曼德牧师的出场打好了基础，而这并不是什么戏剧手法。在这部戏中，曼德

牧师此时的出场理由充分。吕嘉纳刚把安格斯川推出门去，曼德牧师就进来了。她有很多话要对他说，而且都不是什么无意义的闲谈。这段对话从前一个场景中延伸出来，并很好地融入在剧情里。然后，曼德牧师为了摆脱吕嘉纳的暗示，不得不请出阿尔文太太。在阿尔文太太上场前的短暂间隔里，他挑了一本书来读，而这个动作又引发了后来的一个重要场景。这时，阿尔文太太受到曼德牧师的召唤，终于出场了。至此，我们已经看到两个人物的出场及两个人物的退场。而且，在欧士华真正出场之前，我们已经听到了许多关于他的谈论，于是我们也会期待着他的出场。

问：我了解你的意思。但，并不是所有人都像易卜生那么厉害。况且，人们的写作方式也与过去完全不同。创作剧本的节奏也在不断加快，我们已经没有时间做这样精心的准备了。

答：在易卜生的时代里，剧作家的数量跟现在差不多。但你可以说出几个人的名字来？那些写着时下流行的戏码，但剧本质量堪忧的剧作家后来都怎么样了？他们都被人们遗忘了，跟你有着一样想法的人都会被遗忘。是的，时代变了，风俗变了，但人体内像心脏和肺部这样的必要器官都没变。你的节奏也许有所改变，也应该改变，但人物动机是必须保留的。一个世纪过去

了，故事的起因结果与从前的已经有所不同，但我们仍然要逻辑清晰地把它们展现出来。例如从前，环境就是一个至关重要的影响因素，现在依然如此。但如果你以倒水为由把一个人物支开，仅仅是为了让另外两个角色有私密的谈话空间，谈话一结束就让那个人物重新回到台上，这样的安排简直糟糕得令人无法原谅。

人们不能毫无缘由、毫无节奏地随意出场和退场，就像《傻瓜喜事》里那样。人物的出场和退场是戏剧结构里很重要的一部分，就像门和窗户对房子的重要性一样。一个人的出现或者离开都是在情节需要的情况下才会发生的，并且他的行为必须能够推动冲突的发展，并展现人物的特性。

7 为什么有些糟糕的戏也能成功？

一些根本不配被印在纸上的剧作却赚得盆满钵满，这令那些对剧作怀揣梦想的作家产生怀疑：苦心钻研、费尽心思去写一出好戏到底还值不值得？“成功”的背后究竟蕴含着什么呢？

让我们研究一个现象级的成功戏剧：《玫瑰姑娘》(Abie’s Irish Rose)。尽管这出戏存在明显的缺陷，但它也包含前提、冲突和人物编排。作者所描写的是观众们在生活里和滑稽歌舞剧中已经熟知的那些人物，由于观众对这样的人物非常熟悉，从而弥补了作者在人物塑造方面的严重不足。观众认为这些人物是真实的，实际上他们不过是十分了解这种类型的人物罢了。并且，观众也熟知剧本中所描述的宗教问题，由于自己已经“知情”，他们或许还会产生一丝优越感。而本剧的高潮部分又强化了这种优越感。观众被宗教给孩子带来的困扰深深吸引，也会在心里选好自己的立场。在戏剧的高潮，当剧中那对双胞胎出现时，立场双方的观众都得到了满足。每个人都很愉悦：家长、祖父母以及其他观众。我们认为这部戏之所以成功，是观众的积极参与使得角色在他们心中变得鲜活。

《烟草路》则是一个完全不同的例子。毫无疑问，《烟草路》是一部糟糕的戏剧，但它塑造了许多人物。我们不仅能够看到他们，甚至还能闻到他们的气味。他们混乱的私生活以及野兽般的生存方式引人遐想。观众看待他们就像是看待生活在月球上的人一样。身陷贫困之中的纽约观众突然觉得自己的命运与莱斯特的相比，简直好得无可比拟。于是在这部剧中，观众也能体会到优越感。作者在剧本里强调了人物性格的扭曲，这也掩盖了本剧最为致命的问题：人物对社会的再适应。这部戏确实塑造了人物，但人物没有成长，所以戏剧的发展是静止的，其首

要目的不过是展示这些野蛮且道德沦丧的生物。而观众受到蛊惑涌进剧场，却只能在舞台上看到一些行为举止很像人类的野兽。

诺埃尔·考沃德的作品之所以能取得非凡的成功，是因为他的拙劣剧本在一定程度上可以娱乐观众：谁跟谁鬼混在一起了？他会得到她吗？或者她能得到他吗？要知道，考沃德发迹于第一次世界大战之后，带着英国人特有的老谋深算，从现实生活中挖掘所有能够为他所用的信息。那些饱受战争摧残的观众已经受够了血腥和死亡，便狼吞虎咽地吸收着他所写的那些滑稽戏。他把台词写得风趣幽默，是为了让观众们忘却在生活中所受的创伤。考沃德及其同类剧作家的出现，给这些受到战争惊吓的观众提供了麻木的消遣，使他们得以喘息。但如今看来，他的戏剧反响已然不温不火。

考夫曼和哈特编剧的《浮生若梦》(You Can’t Take It with You)并非一部糟糕的戏剧，因为它根本就不能算作戏剧。这是一部精心设计的歌舞厅杂耍小品，而它甚至还有自己的前提。剧中人物的行为都是些搞笑但拙劣的滑稽模仿，人物彼此之间毫无联系，每个人物都有着各自的爱好、需求和特性。作者的任务则是要把所有人物都装进同一个场景里。这部剧的成功是因为它呈现出了道德教育，其宣扬的道德观每个人都赞同，却没有人会遵守。但它能让观众发笑，而这正是本剧的目的。

不要忘了，大多成功的戏剧都不算太差。像舍伍德的《林肯在伊利诺斯》、金斯利的《死角》、劳伦斯·豪斯曼(Laurence Housman)的《维多利亚女王》(Victoria Regina)、阿尔伯特·贝因(Albert Bein)《让自由长鸣》(Let Freedom Ring)、保罗·文森特·卡罗尔的《影子与实体》以及莉莲·海尔曼的《守卫莱茵河》，尽管都有着各自明显的缺陷，但也应该得到重视，并且这些剧本的故事都是建立在人物之上。而真正糟糕的剧本总会有一些歪理邪说去掩盖自身的种种缺陷，从而让

观众接受剧情的发展。但若这些剧中含有三维信息完备的人物，剧本就会更为成功。

如果你的兴趣不在于写出好剧本，而在于迅速赚钱，那么作为剧作家来说你是毫无希望的。你不仅写不出好剧本，也无法赚到钱。我们见过成百上千个年轻的剧作家火急火燎地写一些自己都尚未理解透彻的剧本，却以为会有话剧制作人排着队争抢他们的作品。当他们拿着剧本走出谈判间时，那些垂头丧气的模样我们也屡见不鲜。就算是在做生意的时候，人们也会选择那些超出期待值的产品。如果你写作一部剧本只是单纯出于赚钱的目的，剧本就会不够真诚。真诚是无法量产的，如果你的心态并不真诚，你也就无法将它注入到剧本中。

我们建议你写一些自己真正相信的事。而且，看在上帝的份儿上，千万不要着急。你需要与你的手稿好好相处，让自己享受其中。你需要看着你的人物成长，要去描写那些生活在真实社会中，并且受制于必要性而做出行为的人，这样你就会发现自己的剧本可以卖得更好。不要为了制作人的意见或者大众的关注而写作，写作要为了自己。

8 情节剧

现在，我们说几句关于戏剧和情节剧之间的不同。在情节剧中，不存在完美的过渡，甚至不存在过渡，只强调冲突。人物的行动都像闪电般迅速，从一个情绪巅峰迅速转移至另一个情绪巅峰，因为这些人物都是扁平的一维人物。比如，一个冷酷的杀手在被警察追捕之际居然还会停下来帮助一个盲人过马路。这一看就很虚伪。一个正在逃命的人几乎不可能注意到这个盲人，更不用说会帮助他了。而且，可以肯定的是，冷血杀手更有可能开枪击毙这个挡住他去路的盲人，而不会对他示好。哪怕是三维信息完备的人物，只要你想使他显得可信，也必须展示他的所有过渡阶段。缺少过渡就会使戏剧变成情节剧。

9 所谓天才

让我们来检验一下对天才的定义：

天才是一种超能力，让人在做事时能够不辞辛劳。

——《腓特烈大帝》(Frederick the Great)，

托马斯·卡莱尔[1]著

我们同意这个说法。

有天赋的人能从全面的观察中得出最细微的结论，然而天才则是从最细微的观察中得到最全面的结论。

——《杰出人物的一般形态》(General Types of Superior Men)，

奥西亚斯·施瓦茨(Osias L. Schwarz)著

我们也同意这个说法。

天才就是许多情况互相结合而产生的美好结果。

——《不列颠天才研究》(The Study of British Genius)，

哈夫洛克·霭理士[2]著

我们稍后再回来讨论这句话。

天才：个人特有的智力上的天赋；心智上的倾向或者天资，使人能够在某些领域做出特定的行为，或取得

特殊成就；超常的智力优势；在任意一个领域进行发明或原创的超常力量。

——《韦氏词典》

“天才”可以比普通人学得更快。他富有创造力，能够做一些凡人做不到的事情，并且智力超群。但以上观点并不意味着“天才”不需要通过认真系统的学习就能够成为真正的天才。我们看过很多资历平庸的人超越了那些不愿意学习或工作的“天才”。实际上，后者应该被称为“半才”(Half-talented)，而且他们其实随处可见。为什么这些智力超群的人依然默默无闻呢？为什么许多这样的人最终都痛苦地死去？仔细研究他们的社会背景和生理条件，你就能找到答案。许多人从没有学习的机会(贫穷)。而另一些人结识了糟糕的伙伴，导致他们卓越的天赋被浪费在一些无意义的徒劳试验中(环境)。还有一些人接受过教育，但他们没有正确找到自己所擅长的领域(教育)。你也许会说，真正的天才总会找到成功的道路，实际上并不是这样的。每个成功的人，尽管他也经历了许多磨难，但首先，他需要拥有成功的机会。

天才们卓越的智慧并不一定能强大到使他获得成功。因为首先，他必须有一个起点，要有机会能够对某个特定的领域进行深入钻研。这样，天才的长时间工作能力及非凡的耐心才能得以发挥。

在此我想说的是，天才并不稀有。《韦氏词典》说天才就是“心智上的倾向或者天资，使人能够在某些领域做出特定的行为”。然而，有些富有天资的人却常常会拒绝“做出某种特定行为”。如果具有天资的人为形势所迫，不得不做一些与自己的专长完全相悖的事情，他会如何发展呢？在这个情况下，“特定”一词最为重要。人们的天资一般都仅限于某个特定的领域，如此才能做出“某种特定的行为”。当然也存在例外，例如达·芬奇、歌德及人类历史上少有的一些人，在许多不同领

域中都出类拔萃。但我们现在所谈论的是另一类天才：如莎士比亚、达尔文(Darwin)、苏格拉底、耶稣这样的人，他们的长项只限定在某个特定的领域里。莎士比亚十分幸运，能够早早地进入戏剧行业，尽管他最初的工作十分卑微。达尔文出生于一个富裕的家庭，虽然他拿到了大学文凭，但他的家庭依然认为他毫不中用。后来，他跟随探险队去了热带，于是，他的非凡天资终于得以在“某个特定的领域”展开。而其他人的情况也大致相同。

没有人生来就是伟大的。我们都会对某个特定领域有着特殊的偏爱。如果我们能够拥有一切所需的资源来延展知识，就极有可能得到持续的进步。而若我们被迫做一些并无兴趣的事情，就会渐渐心生不满，逐渐泄气，最后以失败告终。

我们在苹果树结出果实之前就已经将它称为苹果树了，但天才的情况完全不同。我们所谓的天才是指那些已经达成了某些成就的人，而不是坚持要完成某件事，却由于各种原因中途夭折的人。

然而，上述的说法与本节开头摘录的名句所传达的观念是相悖的。那些名句都没有提及天才的成就，他们只是在试图定义天才。霭理士所说的那句话其实是这个意思：“将许多情况互相结合，来帮助天才成长，并利用他的极大潜能进行产出，那就是成功。”而施瓦茨的观察也一点不错，“天才则是从最细微的观察中得到了最全面的结论”。但是不是只有当天才们碰巧取得了成功时，这些话语才是正确的呢？如果一个苹果种子被带到了城市中心，埋在了坚硬的沥青之下，或者被沉重的车轮碾碎，难道它就不是一个苹果种子了吗？错，它不论在哪里都依然是一个苹果种子，只是它再也无法实现命运，长成一棵苹果树了。

一条鱼会产下几百万颗卵，在这些鱼卵中，只有千分之一的存活率。在这些孵化出来的小鱼中，只有少数几条能够活到成年。然而，每一颗鱼卵都确确实实是一颗鱼卵，它包含长成一条鱼的全部必要元素。

有些鱼卵会被别的鱼吃掉，而其他鱼卵之所以能够侥幸存活，也并非因为它们更加智慧。霭理士说得对：“天才就是许多情况互相结合而产生的美好结果。”幸存就是一种美好结果，而遗传也是一种，不陷于贫穷也是，尽管在人们所熟知的天才中，有许多都来自社会的底层，但他们一路过关斩将，尽全力地向阳发展。贫穷没有打倒这少数的几位天才，但这一元素确实阻碍了成千上万个“如果条件足够有利，就可以成功”的人。

而对于那些喜爱吹嘘，经常拍着胸脯声称自己是个天才的吹牛大王，我们也不能马上将他们拒之门外。他们虽然可笑，但他们其中兴许也会有货真价实的天才。

人们都说，所有凶手都会声称自己无罪，或坚称他们犯罪都是被逼无奈。然而犯罪史教导我们，他们之中确实有些人是无辜的，尽管有些自以为“了解真相”的人会对此发出嘲笑。

然而，我们不能忘记天才共有的一个重要属性：他们能够在自己感兴趣的领域内不断承受巨大的痛苦。而大多狂妄自大的人都把时间花在了自我吹嘘上，也就没有时间对自己所爱之事，进行潜心深入的钻研了。

当然，我们也不能过于强调这一点：尽管天才在特定领域里拥有超常的学习能力，但他们之中有很多人从来没有机会接触到自己真正感兴趣的事。要记住，大部分天才都是偏科的。你也会看到，在陌生的领域中他们也无法成长。

鱼不能离开水，天才也不能离开自己擅长的领域。

10 关于艺术

问：你认为一个人内心是否同时包含善恶、高尚与堕落？每个人是否都有可能会成为殉道者或背叛者？

答：是的。一个人不仅代表了他自己，他的族群，也能代表整个人类。从母亲的子宫里开始，他需要经历的各种形变，这与原生质从亘古久远的时代逐渐进化成人类所历经的变化是一样的。同样的演变过程不仅能运用到人类身上，对国家也同样适用。人在发展的过程中不断在迷茫与柳暗花明之间循环往复，不断演变，这与所有的部落、族群乃至种族的演变轨迹都是一样的。在人类从童年、青少年发展至成年的这一过程中所经受的磨难，就如同一个国家从建国初始到维稳所历经的一切一样。一个人的经历就是全人类共同经历的缩影。我们拥有人性共同的弱点，同时也有着同样的发展潜能。

问：这样我岂不就成了弟兄的监护人了？我不想要为他的行为负责，我是一个独立的个体。

答：一只猫、一只老鼠、一头狮子或者一只昆虫，也都是独立的个体。拿白蚁来说，它们之中会有一只蚁后，专门产卵，其他什么也不做。在它们赖以生存的族群中还有很多分工，包括工人、守卫、士兵等，还有一

种类型的白蚁专门负责为整个蚁群提供食物。它们会咀嚼纤维质的食物，对这些纤维进行消化，把食物处理到可食用的状态。届时，蚁群里其他的成员都会蜂拥而至，从提供食物的白蚁体内吮吸那些已经被处理好的食物。在蚁群中，每个个体都有着独特的功能，它们都是不可或缺的。在这个分工明确、井然有序的白蚁“社群”中，如果你毁坏了其中任意一个分支，那么这个群体就会整体灭亡。如果将它们单独区隔开，它们也无法存活，就像一条神经、一个肺、一块肝不能独立于人体的其他部分存活一样。但如果将它们放在一起，这些昆虫的个体就会形成一个有序的“社群”。对于你的身体来说也是一样，每个器官都会各尽其职并相互协同运作，如此就构成为一个人类个体，一个人当然也是人类整体的一部分。在白蚁群体里的每一个个体都有自己的特性，就像人体的每条腿、每只手臂和每个肺都有自己的功能，但它们依然是整体里的一部分。这就是为什么你还是监护好你的兄弟吧，因为你们都属于同一个整体，如果他遭遇不测，你也一定会受到影响。

问：如果一个人拥有人类的所有特质，我要如何把他完整地描述出来呢？

答：这绝不是一件简单的事情，你只能尽量将人物描写做到“完整”。只有在艺术上不断地追求完美，你

才能够成功，这样的成功无关乎你是否真正达到了完美。

问：那么，究竟什么是艺术？

答：从微观的角度来说，艺术就是人类乃至宇宙的尽善尽美。

问：宇宙？这也未免太夸张了吧？

答：原生动物的物质构成与人类细胞无异，而人体则聚合了数百万个细胞，其所包含的元素也是相同的。人体正是由细胞构成的社群，在这个社群中，每个细胞都有其独特的功能，正如地球上的这个人类社会中的每个人都有自己的功能。就像细胞能够代表一个人体，个人能够代表社会，社会能够代表宇宙一样。适用于人类社会的通用法则也同样适用于整个宇宙，其中包含的构成元素、运行机制、行动和反应行为从本质上来说都是如出一辙的。

当一位剧作家创造了一个完美的人物时，他不仅再现了这个人本身，也反映了他所处的社会背景，而任一时期的社会环境不过是宇宙的一个渺小缩影。于是，人类创造的艺术也能够投射出宇宙的奥妙之美。

问：所以，你所说的“完美”可能会沦为对自然的简单复制，或者是对人类特性的列举。

答：你对知识抱有恐惧吗？一名工程师，对数学、重力法则以及他所使用的材质特性进行充分的了解，这有什么坏处吗？他必须首先掌握与自己专业相关的所有知识，之后才能评估自己是否有足够的天赋来设计出既实用又美观的桥梁。想要在这一领域立足还需要具备相应的想象力、品位以及执行想法的实干能力。对于剧本写作来说也是一样的。有些人会完全遵循某些技法来写作，但是他们的作品毫无生命力。而另一些作家则遵循着他们认为行之有效的剧作法则，发挥自己的技能与天赋，将自己的情绪恰如其分地融入其中，用自己的想象力将知识不断升华，创作出那些伟大的杰作。

11 剧本写作步骤

首先，你一定要找到你的前提。

其次，你需要选择一个主使人物，由他来推动冲突。假设你的前提是“嫉妒会摧毁自身及自己所爱的人”，那么这里就已经包含了一位心生嫉妒的人物了。而这位主使人物一旦受到伤害，就一定会想方设法竭尽全力进行报复，不论这种伤害是实际发生，还是仅存在于他的幻想之中。

再次，则是要展示各个人物，谨记一定要对他们进行精心的编排。

而且，一定要把握人物之间的对立统一。

此外，在选择准确的出击点时，一定要小心谨慎。要确保这一定是人物一生中重大的转折点。

每一个出击点都是由冲突开始发展的。别忘了，冲突有四种类型：静止型冲突、跳跃型冲突、冲突的预示，以及升级型冲突。你只需要写出冲突的预示，并确保冲突是升级型的即可。

想要写好升级型冲突，则一定要对人物进行不断的“呈现”，也就是过渡。

升级型冲突是呈现和过渡的产物，能够推动剧情发展。

身陷冲突的人物会从状态的某一极转向另一极，例如由恨到爱，而这就会引起危机。

如果冲突能够持续稳定地上升，那么危机就会发展成高潮。

高潮过后就是结果。一定要确保人物之间的对立统一是足够强烈的，如此人物的意志在剧情发展的过程中才不会被削弱，就能保证人物在戏剧中段不会放弃推进冲突。而且，你需要让每个人物眼下都有紧急事项需要处理，例如关于财产、健康、未来、荣誉、生命等。人物之间的对立统一越强，你的人物就越能够证明戏剧的前提。

对话与戏剧的其他部分同等重要。人物说出的每一个字及每一句台词都应该源于自身的性格或目标。

布兰德·马修斯(Brander Matthews)在自己的著作《戏剧理论》(The Theory of the Theatre)中，与他的学生克莱顿·汉密尔顿(Clayton Hamilton)宣称，戏剧作品只能在剧场里由戏剧观众来评判。

为什么呢？我们都同意，观看有血有肉的演员进行表演，会比阅读印在纸上的字句直观得多。但为什么我们只能通过唯一的方式来欣赏戏剧呢？如果建筑师的作品也必须用同样的方式来欣赏，那该多么浪费啊。如果是这样的话，在确定潜在买家的购买意向之前，就需要用真材实料先建造出这所房子；在政府确定是否接受这座桥梁的设计之前，也要先将这座桥架设起来。

我们完全可以在一出戏被搬上舞台之前就对它进行评估。因为首先，戏剧必须在开头就该将前提交代出来，我们也有权知道作者会如何发展这个故事。从前提中生发出来的人物，必须是认同这一戏剧目标的，并会通过一系列的冲突来证明这个前提。冲突则必须在戏剧的开头就有所展示，并且会随着戏剧的发展逐渐激化，直到达到高潮。此外，作者也需要对人物刻画进行完善，这样就算作者没有专门交代每个人的背景，我们也能够了解到人物们的前史。

如果我们了解了作者对人物及冲突的编排与布局，就能在阅读作品时预见到作者想要表达的主题。

在攻击和反击之间，在冲突与冲突之间，都一定要有过渡，以便把它们进行连接，就像水泥粘连砖块那样。在我们观察人物时，定会顺势发现人物变化的相应过渡。如果观众没有在人物身上观察到过渡，那么这出戏必定会是跳跃地发展而非自然稳步地推进。如果剧本中只是大篇幅地展示人物信息，那么剧中的冲突一定会静止。

如果作者在剧本中过于详细地描写人物，却不展开冲突，就表示他缺乏基本的剧本写作技巧。当剧中人物过于复杂，对话凌乱且令人迷惑时，我们无须将它搬上舞台就已经可以判定这出戏的好坏：它一定很糟糕。

戏剧的开头一定要选在某个人物的人生转折点上。在读完前五页剧本之后，我们就会分晓出这部戏是否如此。同样地，在我们读了几分钟的剧本之后，就会明晰作者是否对人物进行过合理的编排。我们不需要通过舞台演绎就能了解到这些信息。

对话必须发源于人物，而不是作者。它必须透露出人物的背景、性格和职业。

如果一部剧本里充斥着许多人物，但他们都没能将剧情往终极目标推进，而只是出于搞笑或者丰富剧本的多样性而存在，那么我们知道这出戏在根本上就很糟。

如果有人说戏剧作品只能在剧场里由戏剧观众来评判，那么这个人就是在回避问题的本质。这句话显示了说话人对基本的剧本写作法则的无知，也显示了他需要剧本之外的信息才能对这部剧本做出质量判定。

确实，有些好戏会被糟糕的演员或者不合格的制作所拖累。同样，许多演员在糟糕的戏剧中也无法发挥自己的水平。举个例子，如果请伟大的小提琴家弗里茨·克莱斯勒[3]用一把伍尔沃斯零售商店[4]出售的

小提琴进行演奏，他的技艺会如何发挥呢？相反，如果让一个毫无音乐基础的人演奏斯特拉迪瓦里[5]制作的小提琴又会如何呢？两者的结果都会是灾难。

其实我们对这个答案已经隐隐有些预感。有些人会说：“艺术与建筑、桥梁工程不一样，不是一种严谨的科学。艺术是由情绪、情感、和个人体验来决定的，它十分主观。当一位创作者有了灵感时，你不能为他规定具体的创作范式，他会随着灵感的指挥前进，其中没有固定的套路。”

当然，每个人都可以按照自己喜欢的方式写作，但有些规定我们必须要遵守。例如，他需要使用一些基本写作工具——纸张等，这些工具或传统或先进，然而不论如何，你的写作必须依赖于它们。此外，你还需要遵循语法规则，甚至那些使用意识流写法的作家也遵循了一定的故事框架。事实上，类似詹姆斯·乔伊斯[6]这样的作家定下的写作规则比常规的写作更为严苛。所以，在戏剧写作中，个人手法与基本规则之间并无冲突。如果你了解了写作的基本原则，那么你在技术和艺术方面都会有不少提升。

学习字母表并不是项简单的工作。你还记得那些把“B”和“D”混淆，并觉得“W”像个喝醉的“M”的时候吗？如果你还需要费劲去辨认字母，就更无法理解所阅读的词句了。当时，你敢想象有一天自己能够毫无停顿地写出流畅的语句吗？

12 如何获得想法/灵感

只要你建立了一个三维信息完备的人物，并且让这个人物迫切地渴望达成某件事，你的剧本就能够成立。你不需要去刻意设想情境，因为这个充满意志力的人物会自己创造出合适的情境。

在本书的原因和结果这一章节中，列有一系列的抽象名词，请你仔细阅读。

你一定要记住，艺术描述的不是生活的表象，而是本质。所以，如果你选择一个基本情绪进行描写，就需要将它的特质强调出来。

如果你想描写爱，就应该描写伟大的爱。如果你想描写野心，就应该是冷酷无情的野心。如果你想描写爱慕，就应该描写那些占有欲极强的爱慕。因为这些特质会引发冲突。

让我们拿一个简单的名词“喜爱”举例。在《银索》中，喜爱之情就是人物的主要驱动力。这里的喜爱不是普通的仰慕或爱情，而是母亲对儿子的一种自私的、占有欲过强的爱。

当然，了解一个人有极强的占有欲还远远不够，你还需要知道人物为什么会这样。总的来说，缺少安全感以及渴望受到重视是人物性格变得乖张的根本原因。这位母亲想要成为儿子们关注的焦点，不让那些被孩子们带回家的女人得到她们应有的关注度。

喜爱是基本的人类情感需求，但过度的喜爱就会有破坏性。而且，就算你希望摆脱这种过度喜爱，但你也无计可施。如果你向来耿直，那么面对爱着你的人时，你总会束手束脚，尽管你内心希望自己能够独善其身。

戏剧不能仅有娱乐功能，还需要有教育意义。而剧作家正是将一种真实的人性传达给了观众。当你看到舞台上的人物诅咒着不幸的命运时，会意识到自己曾经也做过这样的举动。

让我们回到原因和结果这一章节中的名词表，从虐待这个词开始举例：

虐待(abusive)：一个有着虐待型人格的人是意识不到自己短处的。他目光短浅，心胸狭窄，缺乏想象力。他试过回归正常生活，但总是做不到。他不知道如何行事才是得体的。这个人最终会迫使你与他发生冲突。

细致(accuracy)：你能否想象跟一个24小时都要求细致的人共同生活？这样的人一定很可怕，出于对完美的追求，他也会要求所有人都保持完美。然而你也知道，没有人可以做到百分之百的完美。当然，这个完美主义者没有意识到他自己不过也是个平凡人，他也会犯错，也有弱点。那么，这样的人一定会与周围的人发生冲突。

自负(conceit)：一个自负的人(他并非是一个寻常的虚荣者，而是个过于以自我为中心的疯子)他一定是神经过敏的。他很容易受到外界评价的冒犯，而那些不好的评价有些是真实的，有些甚至是他自己幻想出来的。他时常感到惴惴不安，所以不得不通过持续的自我

鼓吹来强调自己的重要性。这样的人总是我行我素，如果人们要与他共事，那就必须要拿出自己最为圆滑的处世方式和外交手腕才行。这样的人最终一定会失去周围人的爱、情感和尊重，而这就可以成为你剧本的落脚点。

自尊(dignity)：一个自尊心过强的人(请记住，我们要将这种特质放大到夸张的程度)一定是个喜剧的良好素材。你的人物应该十分浮夸，爱摆架子，在道德上又非常害怕越界。如果将他与他性情完全背道而驰的人编排在一起，并在他们之间创造对立统一，让他们彼此无法分割，那么他们之间所产生的冲突一定会成就一出极其滑稽的喜剧。

智慧(wisdom)：人物身上的任何特质如果太过夸张，都会令人恼火，就算是好的品质也一样。你笔下的这个聪明人如果一向都是对的，从来都不犯错，就会使他周围的普通人显得笨拙且毫不起眼。就算这些人仰慕他，尊敬他，但他的存在还是让身边的人感到自惭形秽，从而打消了对他的爱戴之情，但这个人物最渴望的就是受人爱戴。就这样，人们开始变得逆反，心生怨恨与愤怒。

有些人从来无法做成任何一件事。一些严重的拖延症患者永远会把事情推到明天，而那些冲动的人总会先行动再思考。事实上，人类的性

格、情绪和特质数不胜数，它们都能够使戏剧、小说或故事中的人物变得丰满。

你可以找一个切实存在的人作为人物原型，只要你能在这个人身上找到一种突出的特性。这样，你就会有许多可以放进剧本或小说的人物，多到甚至你穷尽一生都无法将他们写完。

在原因和结果这一章节的名词表中，每一个词都代表了一种人物的特性。我们再来看看“笨拙”这个词代表的人物。在此，我们不需要使用一个老套的人物形象，比如一个“笨蛋”，而不如把这个人物设定为一个美丽且聪明的人，只不过她同时也有点笨手笨脚的。

任何故事的素材都来自那些做事容易过火的人物。要记住，你的人物一定要有冲击力，因为这样的人一定会在冲突中展露自己的性格。幸福的秘诀在于了解到没有人是完美的，我们也必须意识到每个人物都有发展的空间。

你对自己讲述的故事要足够的感同身受，其中的故事前提必须成为你的信念。你在写作时不能畏惧冲突，因为如果你害怕展示冲突，那么不论你的作品以何种形式呈现，都会是沉闷且平淡的。

再好的想法也不过只是想法。那么想法究竟是什么呢？它是一颗蓄势待发的种子。它的发展完全取决于你的处理。然而，如果没有三维人物，任何一个想法都一文不值。

你的寓言故事或任何天马行空的构思，一定要能够表达人类对某些事情的追求和渴望之情，否则就不算好。

为写作寻找灵感并非难事。仔细观察你生活的周围，如果你足够敏锐，就会承认这个世界就是一个取之不尽的面包店，你能够选择那些自己最为了解最为擅长的人物特质来下笔。

以下列出了一些人物性格，你可以根据自己的所长选择几项进行描写。我会列出以下类型的人物分别包含哪些特性，你可以从这个列表里进行选择，从而创造出活生生的人物。

是什么造就了冷酷无情的人物？(冷酷无情的人物不一定就是坏人)

一个冷酷无情的人应该是这样的：手头有亟须处理的事、无路可退、坚定的决心、雄心壮志、绝望的境地、走投无路——被困住了、害怕失败、诚实(有冲击力的)、强烈的情感(爱、恨、贪婪、嫉妒等)、对目标的执着、自我中心主义、一根筋、有远见、渴望复仇、机会主义、贪婪、报复心。

这些都是被统称为冷酷无情的人物其性格特质中的一些具体元素。你可以从中选择自己想要使用的那些特性，下面的列述也是同理：

一个毫无进取心的人应该是这样的：痴心妄想、缺乏动力、懒惰、人生毫无目标、漫不经心。

一个聪明的人应该是这样的：机敏、思维敏捷、有说服力、有洞察力、聪慧、有天赋、心理健康。

一个无聊的人应该是这样的：思维缓慢的、自我主义、以自我为中心、充满恐惧或忧虑、没有远见、毫无洞察力、智力不足、麻木且无动于衷。

暴脾气意味着：不为他人着想、易怒、神经紧张、不体谅、不耐烦、容易沮丧、心怀仇恨、病态、任性、

被宠坏了、思维敏捷。

反社会人格意味着：残忍、贪婪、压抑、不人道、无情、会做出任何可能伤害到人类的事情、偏执、任性。

爱好奢华意味着：自我放纵、重视感官愉悦、热爱自我表达、对美的极致追求、堕落、过度沉溺。

自以为是意味着：吹毛求疵、偏执、极度烦人、靠不住、自卑感、专横跋扈、自我中心主义、自私、说三道四、好战情绪。

多疑意味着：缺乏安全感、有负罪感、怀疑态度、偷偷摸摸、虚荣、胆怯、不幸、缺乏评估能力、自卑感。

偏执意味着：心思狭隘，仅用单一标准评价他人、墨守成规、正直虔诚、冥顽不化、冷暴力、恪守规范、不懂变通、反动、拘谨、彬彬有礼、客套、狂热分子(一个狂热分子一定是偏执的，但偏执的人不一定是个狂热分子)、负罪感。

一个无赖意味着：自我主义、不择手段、自私、嫉妒、无安全感、虚荣心、朝三暮四、孤僻、自卑感、毫无创造力。

有野心意味着：对现状的反抗、渴望他人的认同、

渴望强调自我的存在感、不满足、期望改变、期望成名、逃离受挫的境地、期望得到权力、嫉妒心、控制欲、希望感到快乐、自我满足、无情、希望不受威胁。

你可以从这里开始，不断地寻找令人兴奋的新想法，直到你年老体衰，想象力枯竭为止。

问与答

问：我觉得这些例子确实能帮助我得到一些想法，但是，我依然不理解为什么人物必须拥有某些典型的性格特征。在真实生活中，并不是所有人都像你举出的例子般疯狂或者极端。如果要遵循你的建议来写作的话，恐怕我们的故事或者剧本会比普通人的生活要夸张得多。

答：你是否体会过极度的愤怒，以至于别人都认为你疯了？没有吗？但总有人体会过。你是否曾经心生嫉妒，甚至觉得无法承受？如果你的答案是否定的，那么你是个十分罕见的个例，你无法体会人类共通的心理动机。

就算是看起来最为平凡的人也都曾有过激烈的冲动。而作家的任务就是要抓住人物处于这些内心最激荡的时刻。可惜，在精神激烈起伏的时候，没有人的行为举止是“正常”的。如果你经历过人生中的大起大落，那么你就一定会了解，在情绪极端起伏的时候，人们的行为是难以维持理性的，这些情绪不仅影响到他做事的积极性，也会左右他对蜿蜒曲折的前路所做的选择，不论他终将走向失败或成功。

我们在阅读故事，或者观看戏剧的时候，都能在那些残忍、暴力、施虐或受虐以及野兽般的冲动里看到自己的影子，哪怕只有短短一瞬间。

毫无疑问，历史长河中有着各式各样意志坚定的人物，而正是他们影响了人类的命运，不论这些影响是好是坏。

让我们再次强调，只有那些达到了人生转折点的人物才是值得描写的，因为他们可以警醒我们，为我们带来启发。

13 电视剧写作

如果你能够写出一部独幕剧剧本，就要相信自己有能力为电视这个新兴媒介写作剧本。

人们会说，当一部剧在电视银幕上播出时，一定要能牢牢抓住观众的注意力，直到故事的结尾。这对一个好的剧作家来说并不是什么新鲜事，我们用“出击点”的概念就可以达成这一目标。如何在电视剧本写作中使观众产生兴趣，引起人物的冲突，其方法与戏剧写作无异，原则也是相同的：制造悬念，预示冲突，并且从剧的最开始就该遵循前提展开人物的行动。

写一集半小时的电视剧，与写一出独幕戏之间确实有一个差异，独幕戏往往只有一个场景，而电视剧则会用三到四个场景，并且会根据剧情要求随时进行切换。

此外，电视剧制片人也倾向于使用更少的演员进行拍摄。

电视剧编剧无须考虑摄影机的机位及拍摄过程中的任何技术细节，剧本中也不需要包含摄影机角度。但为了方便后续加入这些机位信息，编剧还是应该要为每页纸留出半页的空白，并使用单面打印。一部电视剧剧本一般有40至50页纸那么长，每页纸只有一半的内容。拍摄提示都用大写字母标识。

以下是我的两名学生写的电视剧本开头，他们同时也是《危险》(Danger， CBS电视台出品的电视剧)的制片人，能够为你提供剧本格式的参考。

◆◆◆纪念日◆◆◆

电视剧剧本

伊芙琳·科内尔(EVELYN CORNELL)

约翰·T·查普曼(JOHN T. CHAPMAN)

人物：

凯瑟琳·麦克劳德(Katharine McCloud)

艾伦·麦克劳德(Alan McCloud)

查理·迪恩(Charlie Dean)

布莱斯太太(Mrs. Bryce)

约瑟夫·库查斯基(Josef Kucharski)

起诉律师(The Prosecuting Attorney)

法官(The Judge)

送货员(A Delivery Boy)

场景：

麦克劳德一家刚翻新完的农舍位于康涅狄格州。农舍的正门镶嵌着一块厚厚的玻璃，正对着门的是宽敞的中心走廊，走廊尽头有两扇门，左边那扇门连着餐厅，右边那扇门则连着起居室。走廊尽头还有通向二楼的楼梯。餐厅里还有一扇门连通着厨房。卧室和审判室则安排在旁边的几间小隔间里。

现在正是早春时节。

[布莱斯太太从厨房走进了餐厅，她端着咖啡壶，放到了餐具柜上。布莱斯太太大概四十几岁，是典型新英格兰地区的乡下人。随着门边传来声响，她转向那扇双开门，看见艾伦·麦克劳德走进来，把帽子、大衣和公文包扔到椅子上。他大约35岁，身形消瘦，面容疲惫，看起来十分恼火。]

布莱斯太太 早上好，麦克劳德先生。

艾伦 早上好，布莱斯太太。咖啡煮好了吗？

布莱斯太太 煮好了，先生。您要吃鸡蛋吗？

艾伦 (坐在桌旁)恐怕没时间了，布莱斯太太，我需要搭早班火车进城。今天早上要开庭，第一个审的就是我代理的案子……(她给他倒了咖啡，他把头埋进双手，而当她把杯子端过来时，他又立刻坐直了身体)我看看……今天是周四……我想知道您是否介意取消今天下午的例休？(她看着他，正准备拒绝)麦克劳德太太今天……她最近身体一直不好，睡不好觉……

电视拍摄术语表

B.C.U：大特写的缩写。

BRIDGE(桥段)：场景之间或动作之间的衔接。主要用于非戏剧性文体的写作，可以对标戏剧术语里的“过渡”。

CLOSE-UP(特写)：摄影机聚焦一个物体或一个人物。尤其是聚焦人

物时，人物的头或者肩膀可以占据整个景框。

COLD(冷端)：只有单一音乐，音效或声音，或者这些声音都能听得十分清楚。

CROSS-FADE(淡入淡出)：淡出一个画面，并淡入到另外一个。对于声音来说，就是淡出一个声音，并淡入到另外一个。

CUT(停)：停止人物运动、摄影机等。

CUT TO(切至)：把一个摄影机镜头换成另一个摄影机镜头，因此，就是从一个画面转换到另一个画面。

DISSOLVE(溶解)：在一个画面淡出的同时另一个画面淡入。

DISSOLVE IN(溶入)：淡入一个新的画面。

DISSOLVE OUT(溶出)：淡出一个画面。

DIRECT CUT(跳切)：视觉上的突然转换，将一个摄影机画面突转为另一个摄影机画面。

DOLLY TO(推拉)：摄影机运动，将摄影机朝着被摄物体推近或拉远的运动。

DOLLY IN(推)：将摄影机朝着被摄物体或人物推近。

DOLLY OUT(拉)：将摄影机朝着被摄物体或人物拉远。

FADE-IN(淡入)：视频：一幅画面渐渐从黑色屏幕上显现。音频：音乐或音效的声音逐渐增强。

FADE-OUT(淡出)：视频：一幅画面从全亮的状态逐渐变暗，直到屏

幕变黑。音频：音乐或音效的声音逐渐消失。

FILM CLIP(片花)：插入电视直播节目的影像。

FRAME(景框)：摄影机从固定位置的取景范围。

FULL BACK(后拉)：从一个特写镜头拉远。

LONG SHOT(远景)：一个包含了前景和后景的镜头。

IN：切进音乐。

IN CLEAR：与COLD相同。

OVER FRAME(画外音)：说话者或者声源来自画外。

PANNING(摇)：镜头开始时处于某个位置，在一个镜头中摄影机移到另一个位置。

SNEAK：以一个十分低的音量加入音乐、音效或声音。

SUSTAIN：保持音乐继续播放。

UNDER：音乐铺在人物对话或独白底下。

BACK WITH MUSIC：人物说话时调入背景音乐。

DOWN：将音乐的音量调低。

MUSIC IN B.G.：背景音乐。

OVER MUSIC：在音乐背景之上人物说的话。

OUT：音乐停下。

STING：插入乐句或和弦。

JP：音乐的音量增大。

14 总结

如果你无法分辨香水的味道，就无法成为调香师；如果你失去双腿，就不能成为田径运动员；如果你不能辨别音高，就不能成为音乐家。

那么，想要成为剧作家，你首先要拥有想象力和常识。其次，还需要有细致入微的观察力，绝不能满足于对事物的肤浅认识。而且，你要有追根溯源的耐力、保持平衡的理性与良好的品位。同时你还要广泛涉猎经济学、心理学、生理学和社会学，摄取这些知识也需要十足的包容心与坚持。如果你不了解这些知识，就无法成为一名好的剧作家。我们常常会听到人们言辞空洞地谈论着自己渴望成为作家或剧作家。一名学徒需要花上三年的时间才能成为一名好的鞋匠，木匠及其他工种也是如此。那么，剧作家作为世界上难度系数最高的职业之一，怎么会有人企图不通过系统的学习，就一夜成名呢？而辩证的方法对于正准备着手写作剧本的人来说便颇有益处，它能够帮助刚步入编剧写作的初学者明晰自己在创作途中将要遇到的阻碍，并指明他在达成目标途中必须经历的种种阶段。

[1] 托马斯·卡莱尔(Thomas Carlyle)，苏格兰哲学家、评论家、讽刺作家、历史学家。

[2] 哈夫洛克·霭理士(Havelock Ellis)，英国著名性心理学家、思想家、作家、文艺评论家。

[3] 弗里茨·克莱斯勒(Fritz Kreisler)，美籍奥地利小提琴家、作曲家。

[4] 全球连锁零售店，以价格低廉的商品著称。

[5] 伟大的小提琴制造家。

[6] 詹姆斯·乔伊斯(James Joyce)，伟大的小提琴制造家。

附录 剧本分析

◆◆◆《伪君子》◆◆◆

三幕喜剧

莫里哀　著

剧情简介

答尔丢夫是个身无分文的浑蛋，他伪装成一个极度虔诚的信徒，获取了奥尔恭的喜爱和赏识，后者是一名富有的前国王警卫队队长。

答尔丢夫在奥尔恭家掌权之后，便试图改造他的家庭，尽力引导他们过上清教徒般的禁欲生活。但他的实际意图是夺走奥尔恭年轻靓丽的妻子。他劝说奥尔恭破坏女儿玛丽亚娜与瓦赖尔的婚约，声称她需要一位虔诚的宗教信徒引导她过上纯洁的生活。而这激怒了奥尔恭的儿子达米斯，因为他正与瓦赖尔的妹妹处于热恋之中。

随后，达米斯撞见答尔丢夫向自己的继母求爱，并当着他的面将这件事告诉了自己的父亲。而奥尔恭对此表示质疑，坚持要达米斯向答尔丢夫道歉。达米斯自然不肯，勃然大怒的父亲当即表示与他断绝关系。

此时，奥尔恭的家庭生活已经一片混乱，但他仍然将一个盒子托付给了答尔丢夫，这个盒子里装有一位流亡朋友的重要信息。一旦信息泄露，则意味着奥尔恭的背叛，同时也会危及到这位朋友的生命。

但奥尔恭对答尔丢夫的忠实和虔诚深信不疑，并将全部财产都转移给了答尔丢夫，请他来替自己打理。此外，为了使二人的联结更为紧密，他甚至希望答尔丢夫能迎娶自己的女儿。

另一边，答尔丢夫的妻子欧米尔则对周遭所发生的事感到苦恼，她设下计谋引诱答尔丢夫，并让奥尔恭躲在暗处偷听。终于，奥尔恭认清了答尔丢夫的真面目，便勃然大怒，命令答尔丢夫离开自己的家，却全然忘记自己已经将房产全部转移到了答尔丢夫名下。

第二天，答尔丢夫行使了自己的法律权利，把奥尔恭和他的家人全都赶出了房子，将一切财产据为已有，还将那个装有奥尔恭朋友流亡信息的盒子交给了国王。幸而国王认出了答尔丢夫正是那个在其他城市留有犯罪案底的无赖，便将他关进了监狱。同时，考虑到奥尔恭在国王警卫队里兢兢业业的表现，国王又将盒子原封不动地还给了他。

分析

前提

坑害他人者必将自掘坟墓。

主使人物

冲突由答尔丢夫推进。

人物

奥尔恭是一名富有的前政府官员，他专横又愚蠢，笃信宗教，且盲目轻信他人。但我们并不知晓这些特性是由何种原因所致。

答尔丢夫是作者精心塑造的人物，他为人圆滑，说话轻柔，聪明且工于心计。但我们对他的背景一无所知，我们渴望了解他是如何走上坑蒙拐骗的道路，并将手段修炼至如此炉火纯青的。由于我们不清楚他的背景，便只能看到表象，却不知他这些所作所为背后的动因。

欧米尔是一位好妻子、好继母。她比自己的丈夫年轻许多，那么，她是因为爱情还是钱财才嫁给他呢？或两者都兼有？而且，在奥尔恭完

全冷落了她，一心扑向答尔丢夫之时，她又为何能够一直维持着这样一种模范夫妻的形象呢？

达米斯是奥尔恭的儿子，性格冲动固执。观众们都希望他能够力挽狂澜，然而他不仅激怒了自己的父亲，还被逐出了家门。于是，他头也不回地走了，任由答尔丢夫这个恶棍留在家里，把他的家庭搅得天翻地覆。但在家人召唤他时，他又欣然回归，前情旧事一笔勾销。这个人物毫无成长。

玛丽亚娜是奥尔恭的女儿，她年轻软弱，软弱得没有勇气争取自己的爱情。尽管在那个年代，严格遵从父母之命是规矩，但她至少应该为爱作出顽强地反抗。当自己的意愿与父亲相冲突时，她依然没有开窍，只是轻微地反抗了一下。她甚至需要仆人的提醒，才能与自己的爱人重修旧好，并开始用不易察觉的方式反抗父亲，也得以建立观众对她的信心。她是完全静态的人物，所有的行动都是在女仆的鼓动下做出的。

克雷央特是欧米尔的兄弟，对本剧毫无推动作用。他与其他人物一样，仅是简单地劝诫奥尔恭不要盲目信任他人。他在第一幕就已经出场，但没有达成任何目的。而他再次出场则是劝说答尔丢夫让奥尔恭原谅自己的儿子，依然没有取得成功。我们又看到他在第三幕里还说了些无关紧要的台词。这个人物对冲突的推进毫无帮助。

柏奈尔夫人是奥尔恭的母亲，她出现在本剧的开场及结尾处，为该剧带来了些戏剧效果，但同样对冲突的推进毫无帮助。

瓦赖尔是玛丽亚娜的爱人，并坚定地相信她一定会嫁给他。如果玛丽亚娜有力量为自己的爱情进行抗争，那么他也就没有存在的必要了。然而玛丽亚娜十分懦弱，所以瓦赖尔这个人物必须存在，来替她为两人的爱情不断奋斗。此外，在帮助奥尔恭逃离警察的追捕时，他还展示出了自己可靠的一面，这也更加凸显出奥尔恭对答尔丢夫的信任是极其盲

目的。同时，奥尔恭也已经完全意识到自己的错误了，也就是说这个善意的场景不过是向奥尔恭印证了自己已经知道的事情。

桃丽娜性情爽快，直言不讳，是名机灵的仆人。她对本剧十分重要，因为如果没有她的推动，有些人物就完全无法向前发展。然而，尽管她风趣幽默，这个人物依然不那么受欢迎，因为我们更愿意看到人物们能够按照自己的意愿行动。只要作者为这些人物赋予完备的三维信息，并将他们置于适当的冲突中，他们便会自发地开始行动。

人物编排

奥尔恭和答尔丢夫是天造地设的一对，奥尔恭单纯且轻信，答尔丢夫则老奸巨猾。欧米尔反倒与自己的丈夫毫不般配，因为她机智得甚至能够赢过答尔丢夫。达米斯和瓦赖尔是两个类型相似的人物，几乎无法独自对抗主使人物。玛丽亚娜更是苍白无力，几乎弱不禁风。仆人桃丽娜则无所畏惧，她挺身而出，机智地对抗剧中的主使人物。像她这样的人物才是答尔丢夫的最佳搭配，我们会希望看到二人的对峙。

对立统一

对立统一是保证剧情能够得以持续推进的纽带。玛丽亚娜及达米斯各自的爱情对他们自身来说都至关重要，而家中的每一个人也都希望自己的生活可以不再受到答尔丢夫的干涉，这就使得每个人物都不至于脱离剧情。当然，欧米尔可以选择离开她的丈夫，但我们不知道她为什么没有这么做，因为我们对她知之甚少。可能是爱情或金钱使她留了下来，也可能两者兼有。

出击点

危机发生在第一幕中段，当奥尔恭决定破坏女儿与瓦赖尔的婚约，将她嫁给答尔丢夫时。第一幕的前半部分都在进行纯粹的人物呈现，因

此，正确的出击点应该是当奥尔恭下定决心，处理某件迫在眉睫的大事之时。

冲突

第一幕的前半部分都是静态的。在那之后，剧本里的冲突便开始朝着危机和高潮不断发展，层层递进。但许多冲突依然不够有力，因为奥尔恭家人仅仅用语言上的抗议来表示反对，没有通过具体行动公然违抗他的命令。

过渡

发生在奥尔恭和答尔丢夫身上的过渡都很好。在第二幕中，答尔丢夫流畅地从虔诚的圣人形象转变到能够向欧米尔表达爱慕，同时他仍试图用神圣的情感来掩盖他的冲动。

而奥尔恭对答尔丢夫的信任则渐渐变得越发盲目。

在整部剧中，除了少数几个例外，其他人物的过渡也都处理得很好。

人物成长

答尔丢夫的成长是从欺骗到屈辱。奥尔恭的成长则是从信任到幻灭。

而奥尔恭的家庭成员们则完全没有成长。在戏剧的开始，他们就已经十分讨厌答尔丢夫，在戏剧的结尾依然如此。唯一的成长发生在年轻的妻子欧米尔身上，她从十分被动的状态转变为主动设下计谋对付答尔丢夫。然而她对奥尔恭的情感则毫无变化。我们希望她在丈夫眼中的形象可以变得高大起来，或者从一位言听计从的妻子转变为独立自强的女性。但这些在她身上都没有发生。

危机

当欧米尔准备揭露答尔丢夫的真面目，并劝说奥尔恭躲起来偷听时。

高潮

当答尔丢夫暴露出自己的真面目，命令奥尔恭和他的家人离开房子时。

结果

最后，答尔丢夫险些大获全胜，幸而，国王认出了他的逃犯身份，他曾用假名在里昂犯下了一系列罪行。于是，答尔丢夫被捕。

本剧前提是：坑害他人者必将自掘坟墓。但国王出面干预这个戏剧手段，在证明前提时显得不那么有说服力。

对话

很好，尤其是在答尔丢夫和奥尔恭独处的场景中。这两个人物说的话都与他们的特性相符。

◆◆◆《群鬼》◆◆◆

易卜生　著

剧情简介

阿尔文太太为了纪念死去的丈夫，建立了一座孤儿院。曼德牧师来到家里，与她商量是否应该为这座建筑投保，因为如果他们投了保险，则意味着他们不相信上帝，但若不为建筑投保就会面临许多风险。最终，阿尔文太太同意不做投保，但如果孤儿院发生火灾，她将无法弥补损失。

阿尔文太太的儿子欧士华两天前从国外回到家中。他是一位艺术家，自七岁起就离开父母独自生活。他的生活经历使他抱有与自己的母亲相似的人生观，尽管母亲的人生观是从书本中得到的。然而在曼德牧师眼中，这些想法十分可怕，因为它们更强调追求真理，而非信徒的义务。

名声狼藉的安格斯川是吕嘉纳的父亲，而吕嘉纳是阿尔文家的一名仆人，从小接受阿尔文太太的教育。安格斯川希望能够开一家水手旅馆，并让吕嘉纳为他工作。但是出于对欧士华的爱慕，吕嘉纳另有打算。安格斯川请曼德牧师强迫吕嘉纳履行自己作为女儿的职责，而阿尔文夫人则拒绝让吕嘉纳离开。

曼德牧师认为自己有责任提醒阿尔文太太注意自己的所作所为。他强调着阿文太太结婚不到一年后，就离开了丈夫，跑去向曼德牧师寻求爱和保护，这绝不是一位好妻子的行为。可见曼德牧师对自己当初将阿而文太太送回家庭的行为感到很自豪，而且他还顺势指责阿尔文太太竟然会同意儿子赞成宗教教条之外的原则。于是，阿尔文太太为了自我辩护，全盘托出了她婚姻生活的秘密，她透露道，自己的丈夫从未改变过放荡的行为作风，而他所有良好的声誉都是由她一手建立起来的。在他们结婚时，他就已经感染梅毒，之后，他变得更加放荡，甚至引诱家里的女佣，也就是吕嘉纳的母亲。所以吕嘉纳真正的父亲其实是阿尔文上尉，而非安格斯川。紧接着，欧士华和吕嘉纳在餐厅里听到了他的父亲及吕嘉纳母亲的鬼魂发出的声响。

在那之后，欧士华告诉了母亲自己的病情。此前，他找过医生确诊了自己与父亲一样也患有梅毒，这也就是所谓“父辈的罪恶最终会报应在孩子的身上”。之后，欧士华性情大变，因为此前他只是通过母亲在信件中的描述，了解到自己父亲光辉的形象，对他邪恶的一面全然不知。但欧士华同时认为，自己的病情也应该归咎于曾经耽于享乐的时

光，并为此深受折磨。他希望能与吕嘉纳结婚，确保自己下半生的幸福。

阿尔文太太决定向两个年轻人坦白真相，但此时突然传来孤儿院着火的消息，孤儿院被烧成了一片废墟。我们得知曼德牧师和安格斯川在附近的木工店里做过祷告，而安格斯川坚称是曼德牧师将燃烧的灯芯扔进了地上的刨花中。曼德牧师害怕此事败漏，会影响到他在社区里的名声，安格斯川趁机抓住了这个勒索的机会，他说如果曼德牧师帮助他获取阿尔文上尉的私人财产，建成客栈，那么他自愿为火灾负责。曼德牧师欣然同意。

后来，阿尔文太太终于讲出了事情的真相，吕嘉纳感到很生气，她觉得自己应该作为阿尔文家的女儿接受教育和抚养。而且，在知道了欧士华的病情之后，吕嘉纳也很庆幸自己没有嫁给他，并决定跟着安格斯川生活。欧士华则与母亲一起共同经历了生命终结前的恐惧。因为，他不仅染上梅毒，大脑也在不断软化，已然病入膏肓。他知道，如果情况照这样发展，吕嘉纳一定会同意杀了他，实际上，他希望由母亲来帮助他了结生命。当他向母亲展示吗啡药片时，她惊恐地拒绝了。但是当黎明来临前，他再次发病，只能盲目地坐下来“寻找太阳”。阿尔文太太意识到，对欧士华来说死亡才是解脱，于是开始帮助欧士华寻找那致命的药片……

分析

前提

父辈的罪恶最终会报应在孩子的身上。

主使人物

曼德牧师。

人物

作者对阿尔文太太的塑造十分全面。我们可以追溯她人生的轨迹，从一位顺从的女儿发展到担惊受怕的少妇，尽管她承受了如此巨大的痛苦，却依然放弃了自由，尽力去履行自己的“职责”。从那时起，她一生的目标就是挽回丈夫的名声，为儿子创造更好的生活。在随后的几年中，她的思想经历了翻天覆地的变化，并放弃了自己早年不堪一击的信仰。但她仍是一个意志坚定且强大的女人。

曼德牧师的性格通过自己虔诚的话语和拒绝接受真相的行为而不断呈现出来。他的所作所为都遵循着自己的良心，但是当他的名誉受到威胁时，这位“真理的代表”依然会在有必要的情况下变得堕落。

欧士华十分聪明，也颇有艺术气质。他信奉现实，过着随心所欲的生活，他根据自己亲眼所见而非听闻来判断事物。

吕嘉纳是一个结实、粗俗且精明的女孩。

安格斯川天生精明，是个不折不扣的骗子。然而，他的谎言并非出于恶意，实际上，他具有一定的人格魅力。

所有人物均是三维信息完备的人物。

编排

人物都经过了精心编排：阿尔文太太对曼德牧师的盲目虔诚持明确的反对态度，安格斯川在曼德牧师信念坚定的对比之下显得诡计多端，吕嘉纳的独立和精明与安格斯川的机灵相称。欧士华则是聪明而坚定的。

对立统一

阿尔文太太与曼德牧师要维护阿尔文上尉的高尚品格，在这一方面他们有着统一的目标，并且不惜一切代价阻止了吕嘉纳和欧士华这对同父异母兄妹的婚姻。

出击点

本剧的第一幕能够极好地阐明如何持续不断地通过冲突来呈现人物，而冲突也处于稳步上升的态势。

冲突

一开始，冲突中的人物情绪处于低点且在不断上升。发生在曼德牧师和安格斯川之间的那场戏也预示了本剧的主要矛盾。随着冲突的态势不断升级。在第二幕结束时，人物达到了一个极度紧张的状态。而第三幕开始时，冲突回到了低点，但依然张力十足，随后冲突全面爆发，直到最后得出结果。

过渡

从剧本的最开始，冲突之间就已经有着极好的过渡。首先是引出阿尔文太太透露自己的丈夫从未改变过放荡的行事作派，且吕嘉纳正是他的私生女。然后，在曼德牧师和安格斯川二人谈话的场景中，以及在欧士华决定与吕嘉纳结婚时，都有着极好的过渡。最终，曼德牧师被安格斯川说服，后者自愿为孤儿院的大火负责，而达成二人协议的条件与曼德牧师秉持的道德原则背道而驰。第三幕的冲突通过过渡稳步上升，最终达到高潮。

人物成长

阿尔文太太终于意识到，这些年来自己为丈夫向外界隐瞒他放荡的本性不过是愚蠢的行为。

曼德牧师从持有严苛的道德准则转变为用谎言挽救自己的声誉。

欧士华从常态走向疯狂。

吕嘉纳曾经是一个尽职尽责的女佣，认真照顾阿尔文太太和欧士华，却转而将他们二人抛弃。

安格斯川则成功地通过他开设的水手之家赚到了钱。

危机

欧士华决定与吕嘉纳结婚。

高潮

欧士华的精神崩溃了。

结果

阿尔文太太寻找吗啡药片。

对话

对话写得十分出色，所有的台词都与人物性格相契合。

◆◆◆《悲悼》◆◆◆

三部曲之一，归家

尤金·奥尼尔　著

剧情简介

本剧发生在新英格兰。一群围观孟南家舍的人正在闲谈。通过言语，我们了解到孟南家十分富裕，家中的父子正在南北战争中冲锋陷阵，而母女俩则留在家中。我们还知道城里的居民并不喜欢母亲克莉斯

丁，因为她拥有外国血统。此外，他们还谈论了这个家族的八卦，说艾斯拉·孟南的叔叔戴维德娶了一名法国女看护，因为他在她身上“弄出了麻烦事来”。

事实表明，女儿莱维妮亚十分敬爱自己的父兄，却相当记恨母亲。因为她与母亲克莉斯丁的纽约之行证实了自己的猜测——克莉斯丁和亚当姆·卜兰特确实是情人关系。卜兰特是一名船长，他来过家里做客，还向莱维妮亚求了婚。莱维妮亚进一步怀疑，卜兰特就是那名曾经被戴维德抛弃的法国女看护的儿子。后来，她诱使他承认了此事，二人爆发争吵。随后她又转而攻击自己的母亲，警告她除非她放弃卜兰特并成为一位对艾斯拉尽职尽责的妻子，否则莱维妮亚会让父亲知道这件婚外情，并将卜兰特列入所有船只的黑名单中。克莉斯丁同意了，同时也向莱维妮亚透露了她对自己丈夫的厌恶。

随后，克莉斯丁迫使卜兰特制定了毒害艾斯拉的计划，要他去买毒药，并由她来实施下毒。

艾斯拉回到家，受到了女儿的热烈欢迎。虽然赖维尼亚试图避免父母独处，却没有成功。艾斯拉向克莉斯丁倾诉衷肠，表示自己希望重新开始美好的生活。而她为了安抚他的情绪，不断强调自己对他的爱并没有生变，也拒绝承认二人的感情出现了问题。

那天晚上，他们在自己的房里聊天。艾斯拉十分伤心，因为克莉斯丁对他的态度虽然尽职尽责，但却十分冷漠。最终，她残忍地透露了自己与卜兰特的恋情，导致艾斯拉心脏病发，克莉斯丁便趁机向他施毒。危急关头，他呼叫莱维妮亚，后者冲进了房间。艾斯拉说着：“她有罪，这不是真的药!”而后死在了莱维妮亚的怀中。

莱维妮亚质问克莉斯丁，后者精神崩溃了。女儿在地板上发现了毒药丸，这也坐实了她的怀疑。落幕时，她正向死去的父亲寻求指点，以

继续生活。

◆◆◆《晚宴》◆◆◆

三幕剧

乔治·考夫曼　艾德娜·费勃　著

剧情简介

一个上流社会的女人米利森特·乔丹计划邀请费恩克里夫勋爵夫妇共进晚餐，他们二位都是社交好手。除了两位主客，她还邀请了塔尔伯特医生夫妇、丹·帕卡德和基蒂·帕卡德、卡洛塔·万斯和拉里·雷诺作陪。而她的女儿宝拉则未名列其中。

本剧展示了发生在这次宴会的宾主双方、宝拉以及乔丹家中用人身上的种种个人悲剧。我们会发现，奥利弗·乔丹的生意不顺，他希望丹·帕卡德能够帮他一把，而后者却谋划着骗他。此外，奥利弗患有心脏病，他的生命时限所剩无几。

而丹·帕卡德也遭到了自己小气的妻子凯蒂的背叛。他为她购置了不少奢侈品，却也对她疏于关心，于是她将心思都花在了塔尔伯特医生身上。在一次争吵中，她向丹透露了自己的不忠，但没有暴露塔尔伯特医生的名字。而且，丹不能与她离婚，因为她手里握有很多关于自己那些肮脏交易的把柄。而凯蒂的女仆蒂娜则以帮凯蒂保密情夫身份为由，对她进行勒索。

其实，塔尔伯特医生已经对凯蒂感到厌倦。尽管他爱自己的妻子，但他的风流韵事依然不少。他的妻子露西·塔尔伯特对他的背叛心知肚明，却仍希望他能改过自新。

过气女演员卡洛塔·万斯拥有乔丹公司的股权，并承诺过不会将其

出售。实际上，她已经将股权卖给了帕卡德公司的一名代表。

拉里·雷诺受邀陪同卡洛塔出席宴会。他作为电影演员的事业也在不断下滑。他和宝拉·乔丹一直是恋人，然而宝拉的父母和未婚夫甚至都不知道他们彼此相识。酒醉之下，他傲慢的态度激得经纪人麦克斯·凯恩与他大吵一架，后者一直在为他争取一个舞台剧角色。一气之下，凯恩放下了对雷诺的怜悯之情，说出了自己一直深藏在心的事实：雷诺已经过气了，他在制作人眼里不过是个笑柄。这时，拉里终于意识到自己已然名利尽失，遂自杀。

乔丹家的司机里奇和男管家古斯塔夫都渴望得到女佣朵拉。朵拉内心更喜欢古斯塔夫，坚持要与他结婚。于是他们在这场晚宴的前一天喜结连理。里奇得知此事后，对古斯塔夫发起攻击，二人陷入打斗，双双受伤。在晚宴前的那个下午，卡洛塔·万斯又在管家和女仆都在场的情况下，表示她认识古斯塔夫的妻子和他们的三个孩子。

在打斗中，仆人们打翻了龙虾肉。米利森特得知了此事，也得知二人在晚宴前都发生了“意外”。在米利森特盛怒之时，弗恩克利夫勋爵夫妇却决定启程前往佛罗里达。此时，宝拉试图告诉母亲她对雷诺的爱(她并不知道他已经死亡)，而奥利弗找到米利森特，希望能在饭后聚会时请个病假，因为他身体不适。米利森特大发雷霆，因为在她只有八位客人参加晚宴时，仆人们竟敢用自己的这些小问题来打搅她。最后，她邀请自己的姐姐和姐夫填补了空位，并将晚宴延迟到八点开始。

◆◆◆《傻瓜喜事》◆◆◆

罗伯特·E·舍伍德　著

剧情简介

在阿尔卑斯山上的旅馆里住着一群人，这个地区原来属于奥地利，

但现在是意大利的一部分。当时，空中不断有战斗机飞过，意大利军官也随处可见。旅馆里的人包括德国科学家瓦尔德塞博士，他希望能够前往苏黎世，因为在那里他可以继续他的实验，寻找治疗癌症的方法；谢里夫妇是英国人，正在这里度蜜月；奎勒里是法国人，也是一个激进的社会主义者；杂技演员哈里·凡和六个女孩组成的杂技戏班“金发女郎”；还有军需大亨阿基里·韦伯及他的旅伴艾琳。

哈里·凡确信艾琳曾经与他在奥马哈市有过一夜风流，而她则极力否认。奎勒里四处奔走，呼吁人们反对战争，然而当时英格兰、法国、意大利及其他许多国家却都已纷纷加入战争。而后，当法国和意大利宣战时，奎勒里又变成了极端的爱国主义者，并激烈地反对意大利，所以他很快就被枪杀了。一天早晨，旅馆里的人们收到了一批护照，除了艾琳，其他人都能离开了。医生将回到德国，虽然他对自己的人道主义事业和整个世界的现状都深感无力。谢里先生回国之后，将会参军加入战争。韦伯则将进一步发展他利润丰厚的军火贸易。而由于艾琳向他透露了自己对军火业务的鄙视之情，他便将她留了下来。

后来，艾琳终于向哈里承认，自己就是他认识的那个女孩。于是，在其他人都离开之后，哈里回到了旅馆。正如艾琳所说，全世界都在“与小人做抗争”。她和哈里唱跳了一曲《基督精兵前进》，而此刻，战火也在逐渐蔓延。

译名对照表

参考书目

Animal Biology (Woodruff)

《动物学》，伍德拉夫

Anti-Duhring (Engels)

《反杜林论》，恩格斯

Craftsmanship (Wilde)

《匠艺》，怀尔德

Dialectics (Adoratsky)

《辩证法》，阿多拉茨基

Dialectics (Jackson)

《辩证法》，杰克森

Dialogues (Plato)

《对话录》，柏拉图

Frederick the Great (Carlyle)

《腓特烈大帝》，卡莱尔

General Types of Superior Me

(Schwarz)

《杰出人物的一般形态》，施瓦茨

Main Currents in American

Thoughts (Parrington)

《美国思想史》，帕灵顿

Play-Making: A Manual of

Craftsmanship (Archer)

《剧作法——一门匠艺的手册》，

阿契尔

Poetics (Aristotle)

《诗学》，亚里士多德

The Science of Logic (Hegel)

《逻辑学》，黑格尔

The Science of Playwrighting

(Malevinsky)

《剧作的科学》，梅尔文斯基

Shakespeare Papers (Maginn)

《莎士比亚论》，马金

Soul of Man under Socialism (Wilde)

《社会主义制度下人的灵魂》，

王尔德

The Study of British Genius (Ellis)

《不列颠天才研究》，霭理士

The Theory and Technique of

Playwriting (Lawson)

《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，

劳逊

Theory of the Leisure Class (Veblen)

《有闲阶级论》，凡勃伦

The Theory of the Theatre

(Matthews)

《戏剧理论》，马修斯

Webster’s International Dictionary

《韦氏词典》

参考剧目

Abe Lincoln in Illinois (Sherwood)

《林肯在伊利诺斯》，舍伍德

Abie’s Irish Rose (Sherwood)

《玫瑰姑娘》，舍伍德

A Doll’s House (Ibsen)

《玩偶之家》，易卜生

Agamemnon (Aeschylus)

《阿伽门农》，埃斯库罗斯

A Lion is in the Street (Langley)

《狮子上街》，兰利

Antigone (Sophocles)

《安提戈涅》，索福克勒斯

The American Way

(Kaufman， Hart)

《美国方式》，考夫曼、哈特

Antony and Cleopatra

(Shakespeare)

《安东尼与克莉奥佩特拉》，

莎士比亚

Awake and Sing (Odets)

《醒来歌唱》，奥德茨

The Bear (Chekhov)

《蠢货》，契诃夫

Black Pit (Maltz)

《黑矿井》，马尔兹

Brass Ankle (Heyward)

《黄铜脚踝》，海沃德

Bury the Death (Shaw)

《灵魂拒葬》，肖

Career (Lee)

《生涯》，李

Cat on a Hot Tin Roof (Williams)

《热铁皮屋顶上的猫》，威廉斯

The Cherry Orchard (Chekhov)

《樱桃园》，契诃夫

The Children’s Hour (Hellman)

《儿童节目》，海尔曼

The Comedy of Errors

(Shakespeare)

《错误的喜剧》，莎士比亚

Craig’s Wife (Kelly)

《克雷格的妻子》，凯利

Dead End (Kingsley)

《死角》，金斯利

Death of a Salesman (Miller)

《推销员之死》，米勒

Design for Living (Coward)

《爱情无计》，考沃德

The Diamond Necklace

(Maupassant)

《项链》，莫泊桑

Dinner at Eight (Kaufman， Ferber)

《晚宴》，考夫曼、费勃

Earth and High Heaven (Graham)

《人间与天国》，格雷厄姆

Excursion (Wolfson)

《远足》，沃尔夫森

Family Portrait

《全家福》

Faust (Goethe)

《浮士德》，歌德

George and Margaret (Ackland)

《乔治和玛格丽特》，阿克兰

Ghosts (Ibsen)

《群鬼》，易卜生

Good Hope (Heijermans)

《好望角渔船》，海厄曼斯

The Guardsman (Molnár)

《卫兵》，莫尔纳

Hamlet (Shakespeare)

《哈姆雷特》，莎士比亚

Hay Fever (Coward)

《花粉热》，考沃德

Hedda Gabler (Ibsen)

《海达·高布勒》，易卜生

Hymn to the Rising Sun (Green)

《旭日赞歌》，格林

The Iceman Cometh (O’Neil)

《送冰人来了》，奥尼尔

Idiot’s Delight (Sherwood)

《傻瓜喜事》，舍伍德

Iron Men (Geddes)

《铁人》，格迪斯

Journey’s End (Sheriff)

《旅程终点》，谢里夫

Juarez (MacKenzie, Huston,

Reinhandt)

《锦绣山河》，麦肯济、休斯顿、

莱因哈特

Juno and the Paycock (O’Casey)

《朱诺与孔雀》，奥凯西

Kids Learn Fast (Shifrin)

《孩子学得快》，希夫林

King Lear (Shakespeare)

《李尔王》，莎士比亚

Let Freedom Ring (Bein)

《让自由长鸣》，贝因

Liliom (Molnar)

《利力姆》，莫纳

The Little Foxes (Hellman)

《小狐狸》，海尔曼

Macbeth (Shakespeare)

《麦克白》，莎士比亚

Made For Each Other (Swerling)

《天造地设》，斯沃林

Medea (Euripides)

《美狄亚》，欧里庇得斯

Merchant of Venice (Shakespeare)

《威尼斯商人》，莎士比亚

Mourning Becomes Electra (O’Neill)

《悲悼》，奥尼尔

My Heart’s in the Highlands

(Saroyan)

《我的心在高原》，萨洛扬

Night Music (Odets)

《夜曲》，奥德茨

No Time for Comedy (Behrman)

《无心取乐》，贝尔曼

Oedipus Rex (Sophocles)

《俄狄浦斯王》，索福克勒斯

Once in a Lifetime (Kaufman， Hart)

《一生一会》，考夫曼、哈特

Othello (Shakespeare)

《奥赛罗》，莎士比亚

Paradise Lost (Odets)

《失乐园》，奥德茨

Philadelphia (Barry)

《费城故事》，巴里

Pride of the Marines (Maltz)

《海军的骄傲》，马尔茨

Professor Mamlock

《马姆洛克教授》

Pygmalion (Bernard Shaw)

《卖花女》，萧伯纳

Raisin in the Sun (Hansberry)

《阳光下的葡萄干》，汉斯伯里

Riders to the Sea (Synge)

《骑马下海的人》，辛格

Romeo and Juliet (Shakespeare)

《罗密欧与朱丽叶》，莎士比亚

Room Service (Boretz&Murray)

《客房服务》，伯雷茨、穆雷

The Sea Gull (Chekhov)

《海鸥》，契诃夫

Shadow and Substance (Carroll)

《影子与实体》，卡罗尔

The Silver Cord (Howard)

《银索》，霍华德

Skylark (Raphaelson)

《云雀》，雷佛森

Stevedore (Peters， Sklar)

《码头工人》，彼得斯、斯科拉

Sweet Bird of Youth (Williams)

《甜蜜的青春小鸟》，威廉斯

Tartuffe (Moliere)

《伪君子》，莫里哀

They Shall Not Die (Wexley)

《他们将会永生》，韦克斯雷

Thirty Seconds over Tokyo

《东京上空三十秒》

The Time of Your Life (Saroyan)

《你这一辈子》，萨洛扬

Tobacco Road (Kirkland)

《烟草路》，科克兰

The Tragedy of Man (Madach)

《人类的悲剧》，马达齐

Victoria Regina (Housman)

《维多利亚女王》，豪斯曼

Waiting for Lefty (Clifford Odets)

《等待老左》，奥德茨

Watch on the Rhine (Hellman)

《守卫莱茵河》，海尔曼

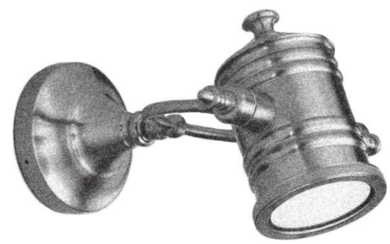
Yellow Jack (Howard)

《黄热病》，霍华德

You Can’t Take It with You

(Kaufman， Hart)

《浮生若梦》，考夫曼、哈特



The Art
of
Dramatic
Writing

马上扫二维码，关注“熊猫君”

和千万读者一起成长吧！

图书在版编目（CIP）数据

编剧的艺术 / (匈) 拉约什・埃格里 (Lajos Egri) 著 ; 黄隽华译. -- 海口 : 海南出版社, 2020.3

（读客艺术）

书名原文: The Art of Dramatic Writing

ISBN 978-7-5443-9192-4

I.①编… I.①拉… ②拉… II.①戏剧-编剧

IV. ①I053

中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第035384号

编剧的艺术

BIANJU DE YISHU

作　　者　[匈] 拉约什・埃格里
译　　者　黄隽华
责任编辑　陈　波
执行编辑　徐雁晖
特邀编辑　赵　菁　　郑喻世
内文设计　董茹嘉
封面设计　王瞻远
印刷装订　唐山富达印务有限公司
策　　划　读客文化
版　　权　读客文化
出版发行　海南出版社
地　　址　海口市金盘开发区建设三横路2号
邮　　编　570216
编辑电话　0898-66817036
网　　址　http://www.hncbs.cn
开　　本　890毫米 × 1270毫米 1/32
印　　张　12
字　　数　265千
版　　次　2020年3月第1版
印　　次　2020年3月第1次印刷
书　　号　ISBN 978-7-5443-9192-4
定　　价　48.00元

如有印刷、装订质量问题，请致电010-87681002（免费更换，邮寄到付）
版权所有，侵权必究